VESNA MIKIĆ

LICA SRPSKE MUZIKE: POPULARNA MUZIKA

VESNA MIKIĆ

LICA SRPSKE MUZIKE: POPULARNA MUZIKA

CENTAR ZA
ISTRAŽIVANJE
POPULARNE MUZIKE

9 788680 540023

VESNA MIKIĆ

LICA SRPSKE MUZIKE: POPULARNA MUZIKA

(posthumno izdanje)

Centar za istraživanje popularne muzike, Beograd

Vesna Mikić: *Lica srpske muzike: popularna muzika*
(posthumno izdanje)

Urednice
Biljana Leković
Adriana Sabo
Bojana Radovanović
Ana Đorđević

Recenzenti
dr Sonja Marinković, redovni profesor, Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu
dr Katarina Tomašević, naučni savetnik, Muzikološki institut SANU, Beograd
dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd

Prevod
Ana Đorđević
Biljana Leković
Marija Maglov
Milan Milojković
Bojana Radovanović
Adriana Sabo
Maša Spaić

Tehnički urednik
Bojana Radovanović

Dizajn korica
Milan Šuput

Štampa
Ton plus, Beograd

Tiraž
300

ISBN
978-86-80540-02-3

Objavljivanje ovog izdanja finansiralo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

Vesna Mikić

LICA SRPSKE MUZIKE

POPULARNA MUZIKA

(posthumno izdanje)

Urednice
Biljana Leković
Adriana Sabo
Bojana Radovanović
Ana Đorđević

Centar za istraživanje popularne muzike
Beograd, 2020.

SADRŽAJ

Predgovor

I Popularna muzika – koncepti

13 | *Ima vremena za nas*: prakse re/postprodukcije u srpskoj popularnoj muzici

21 | Institucionalizacija žanra popularne muzike u okviru SOKOJ-a

29 | Čije su ovo pesme? Srpsko-grčki doprinos balkanskoj popularnoj muzici

39 | Pesme pod slikama: Trans-pozicije pop pesama u seriji *Uvod u anatomiju*

53 | Romantičarske ideje u diskursima o popularnoj muzici: nekoliko primera iz Srbije

61 | Ex-Yu nostalgija, next-Yu realnosti? Neke strategije popularne muzike na prostorima bivše Jugoslavije

67 | Prvi i poslednji: Zdravko Čolić – 'guru' pop balade

75 | Recikliranje/remedijacija/reformatiranje: Bregovićeva aproprijacija strategija muzičke industrije u (post)produkciji pop pesama

II Popularna muzika – konteksti

87 | „Dvostruka artikulacija" Stjuarta Hola u teoretizaciji jugoslovenske popularne muzike

97 | *Niti/niti*: Artikulisanje konstantne/kontinuirane tranzicije u srpskoj popularnoj muzici

105 | Srbija zvuči zapadnjački/jugoslovenski/balkanski/globalno? Popularne muzičke prakse u društvu konstantne tranzicije

123 | Vreme festivala – *Zlatno doba* zabavne muzike

129 | (Fus)note o muzici – intervju sa Kornelijem Batom Kovačem

III Popularna muzika – prakse

143 | *The Way We (Just Me, Myself and I) Were*: recikliranje nacionalnih identiteta u skorašnjoj popularnoj muzici

151 | „Zabludelo" Lane – transformacije tradicije/identitetske reartikulacije u najnovijoj produkciji Željka Joksimovića: od „bratstva i jedinstva" do „dobrosusedskih odnosa"

161 | Zemlje bivše Jugoslavije na Pesmi Evrovizije

175 | Takmičenje za Pesmu Evrovizije kroz srpski objektiv: T(rading) T(ransitional) T(ransnational) Syndrome

181 | *Rock me Lane moje:* tranzicioni identiteti Jugoslavije/Zapadnog Balkana na takmičenju za Pesmu Evrovizije

195 | Postajanje Evropom: Zapadni Balkan na takmičenju za Pesmu Evrovizije

205 | **Summary**

207 | **Beleška o autorki**

211 | **Indeks imena**

PREDGOVOR

Izdanje *Lica srpske muzike: popularna muzika* dr Vesne Mikić (1967–2019) drugo je u seriji koju je ova autorka započela 2009. godine. Sticajem tužnih okolnosti i njenog preranog odlaska, ovu dugo očekivanu i željenu publikaciju ona nije uspela da dovrši. U znak sećanja i neizmerne zahvalnosti za njen značajan naučni doprinos i entuzijazam da 'prokrči' nedosegnute istraživačke 'trase' na našim prostorima, sa setom to činimo mi, njeni bivši studenti i studentkinje. Mada je naša prvobitna namera bila da privedemo kraju profesorkin poduhvat, u osnovi ove zbirke tekstova je ideja da njena pionirska i razgranata pisanja o popularnoj muzici učinimo dostupnijim i vidljivijim, posebno mlađim generacijama, tj. studentima koji već godinama zahvaljujući njenom angažmanu i trudu proučavaju popularnu muziku (prvenstveno u okviru izbornih kurseva posvećenih popularnoj muzici na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, koje je Vesna Mikić osmislila).

Realizaciji ove knjige pristupili smo najpre imajući u vidu zamisli autorke i njenu potrebu da otvori novo polje za proučavanje u kontekstu domaće muzikologije, što je i ona sama, u prvim koracima rada na izdanju, objasnila sledećim rečima: „Konkretna monografija osmišljena je kao prvi obuhvatniji muzikološki (dakle, akademski) doprinos proučavanju popularne muzike u Srbiji. Ne samo da u tom smislu pripada već tridesetak godina starim trendovima studija popularne muzike (engl. *Popular music studies*) u svetu, nego ovaj važan segment savremene kulture otvara za naučne interpretacije u našoj sredini i postavlja osnov za razvoj discipline. Nužno, taj razvoj će obezbediti kvalitetnu, objektivnu i naučnu promociju srpske popularne muzike u akademskim krugovima u zemlji i inostranstvu. S tim u vezi, trebalo bi pomenuti da je

autorka nalaze koji će biti predstavljeni u ovoj knjizi, godinama unazad predstavljala na međunarodnim konferencijama (npr. u Londonu, Solunu, Njujorku) kao i na predavanju po pozivu Centra za istraživanje popularne muzike Humbolt univerziteta u Berlinu".

Nastala, dakle, iz potrebe da se pruži naučna i institucionalna podrška fenomenu popularne muzike, pre svega u lokalnim okvirima, što je polje kojim se Vesna Mikić intenzivno bavila od kraja prve decenije ovog veka, ova publikacija u devetnaest naslova objedinjuje dvadeset jedan tekst (jedan je koautorski). Ovi doprinosi, na jednom mestu i u 'zgusnutom' vidu, upravo ukazuju na širinu autorkinog pristupa, te svedoče i o njenom dinamičnom spisateljskom stilu, postojanoj naučnoj metodologiji i istraživačkom zanosu: s jedne strane, u publikaciji pronalazimo tekstove posvećene teorijskoj problematizaciji i tumačenju osnovnih mehanizama delovanja popularne muzike; sa druge, među prilozima su i oni koji se zasnivaju na analizi i interpretaciji različitih studija slučaja (bilo da je reč o izvođačkim praksama ili o pojavama, kao što je takmičenje za Pesmu Evrovizije, kojem je Vesna Mikić u svojoj karijeri posvetila i najveći broj radova). Sve tekstove povezuju autorki svojstvena oštroumna tumačenja šireg, društveno-političkog konteksta, kao neizostavnog okvira za sagledavanje popularne muzike. Stoga, ovakav smer razmišljanja Vesne Mikić prati i struktura knjige: u prvom delu (*Popularna muzika – koncepti*) predstavljeni su tekstovi posvećeni teorijskoj problematizaciji popularne muzike kao prakse (što uključuje razmatranje pitanja produkcije, postprodukcije, institucionalizacije muzike, statusa žanra, itd); potom sledi segment uobličen na temelju tumačenja konteksta nastanka i distribucije popularne muzike (*Popularna muzika – konteksti*); na kraju, treći deo izdanja čine tekstovi posvećeni konkretnim praksama popularne muzike (*Popularna muzika – prakse*), pri čemu su najbrojnije one koje se tiču evrovizijskih nastupa predstavnika Srbije i drugih zemalja regiona.

Iako je Vesna Mikić imala nameru da u ovoj publikaciji razradi i predstavi neobjavljena istraživanja koja je izlagala na konferencijama i u okviru gostujućih predavanja, mi smo odlučili da pored ovog kriterijuma, parametar za selekciju obuhvati čitavu njenu produkciju o popularnoj muzici, tačnije onu koja nam je bila dostupna (bilo da je reč o rukopisnoj ili štampanoj zaostavštini). U tom smislu, pored pomenutih istraživanja, tj. rukopisa koji do sada nisu publikovani, izdanje obuhvata i njene tekstove koji su objavljivani u časopisima ili zbornicima, na engleskom ili srpskom jeziku (reprint), a koji su ovde štampani uz saglasnost izdavača ili urednika primarnih izdanja. Ove informacije navedene su kao uvodne napomene ispod naslova svakog teksta. Kako je veći broj tekstova nastao na engleskom jeziku, jedan od glavnih zadataka našeg tima bio je da što doslednije prevedemo tekstove, imajući

u vidu spisateljski stil naše profesorke, te da ih, ukoliko je bilo potrebno, tehnički uredimo. Ovo se pre svega odnosi na rukopise, tekstove predavanja/prezentacija ili prve verzije određenih tekstova koje autorka nije pripremala za štampu, već za usmena izlaganja. Ove intervencije podrazumevale su korektorski i lektorski posao, ali i eventualne dopune u vidu dodatnih objašnjenja, referenci ili izrade bibliografije. Iako smo isprva imali etičku dilemu da li je ovakav vid dodataka opravdan, ipak smo se u pojedinim tekstovima za njih odlučili, smatrajući da ćemo na taj način doprineti kompletnijem čitalačkom iskustvu. Istovremeno, s velikom pažnjom smo nastojali da ni u kom pogledu ne narušimo original, koncepciju teksta i autorkinu ideju. Na tom tragu, želeli smo i da ortografski očuvamo *rukopis* Vesne Mikić, koji upečatljivom upotrebom određenih znakova interpunkcije (najpre, navodnika i polunavodnika) prati njenu potrebu da se, u skladu sa praksom studija popularne muzike, udalji od 'tvrdog' akademskog jezika. I ne samo to: ovim dinamičnim pismom, autorka predočava mehanizam preispitivanja 'opštih mesta' u diskursu o popularnoj muzici, te otkriva kompleksnost ove prakse, odnosno oblasti. Takođe, skrećemo pažnju čitaocima da pojedini tekstovi sadrže slične/iste segmente, tj. ponavljanja. Iako smo u jednom slučaju (što je u uvodnoj napomeni tog segmenta i naznačeno) intervenisali povezivanjem tekstova kako bi se suvišna ponavljanja izbegla, načelno smo se rukovodili principom poštovanja originalne koncepcije, upravo kako bismo ukazali da se Vesna Mikić kontinuirano i predano, tokom godina, bavila konkretnim temama i primerima.

Realizaciju ove publikacije ne bismo ostvarili bez materijalne podrške Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, kojem se ovom prilikom zahvaljujemo. Takođe, veliku zahvalnost dugujemo suprugu Vesne Mikić, Draganu Mikiću, koji nam je nesebično ustupio sve njene materijale. Kako je ova publikacija zasnovana i na tekstovima koji su već štampani, ponovno objavljivanje realizovali smo uz podršku izdavača i urednika konkretnih izdanja koji su nam dali saglasnost. Zahvaljujemo se: Centru za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, Udruženju kompozitora Srbije, Mirjani Veselinović-Hofman, Sonji Marinković, Sandi Dodik, Dragici Panić Kašanski, Evi Nika-Sampson (Νίκα-Σαμψών Ευανθία), Jorgosu Sakalijerosu (Σακαλλιέρος Γεώργιος), Mariji Aleksandru (Αλεξάνδρου Μαρία), Jorgosu Kiciosu (Κίτσιος Γεώργιος), Emanuilu Janopulosu (Γιαννόπουλος Εμμανουήλ), Leonu Stefaniji, Niku Šuleru (Nico Schüler), Mišku Šuvakoviću, Žarku Cvejiću, Andriji Filipoviću, Ivani Perković i Franku Fabriju (Franco Fabri). Za doprinos vizuelnom identitetu izdanja u vidu dozvole za korišćenje fotografije zahvaljujemo se i Petru Lukoviću (*XXZ Magazin*).

Na kraju, zahvaljujemo se kolegama koji su predano radili na realizaciji ovog projekta kao prevodioci tekstova: Mariji Maglov, Maši Spaić i Milanu Milojkoviću. Timski rad između kolega i uredničkog tima u realizaciji ove knjige bio je od neprocenjive važnosti. A o vrednosti zajedničkih snaga upravo nas je naša profesorka Vesna neprestano učila... Hvala joj!

Urednice izdanja,
U Beogradu, 24. decembra 2020. godine

I

POPULARNA MUZIKA – KONCEPTI

IMA VREMENA ZA NAS: PRAKSE RE/POST PRODUKCIJE U SRPSKOJ POPULARNOJ MUZICI

Tekst je izvorno objavljen na srpskom jeziku u zborniku radova pod nazivom Naučni skup Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao inspiracija, *Sonja Marinković i Sanda Dodik (ur.), Banja Luka, Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske i Muzikološko društvo Republike Srpske, 2014, 252–258. Ponovno publikovanje ovog teksta realizujemo uz saglasnost uredništva.*

Sredinom devedesetih godina[1] prošlog veka zrenjaninska grupa Oružjem protivu otmičara obradila je hit pesmu grupe Zana „Mladiću moj"[2] iz 1983. godine. Činjenica da tinejdžeri iz mog tadašnjeg okruženja nisu znali da je reč o obradi, pa su pesmu između ostalog i zbog toga doživljavali sasvim drugačije od mene, podstakla me je isprva na razmišljanje o načinima na koje se uz pomoć obrada sluša i uči (popularna) muzika, a potom, imajući u vidu savremeni, i prvenstveno u tehnološkom pogledu posve drugačiji trenutak – i na pokušaj šireg sagledavanja žanra/prakse obrade pesama u popularnoj muzici. Naravno, „Mladiću moj" nije prvi slučaj obrade tzv. domaće pesme u srpskoj popularnoj muzici, iako pripada onom manjem broju njih koje su se „autentičnošću" i popularnošću izjednačile, ili prevazišle sebi odgovarajuće „originale". No, budući da moj cilj nije da raspravu vodim u pravcu mogućih vrednovanja rezultata praksi obrade, izrečene nalaze u vezi sa pesmom „Mladiću moj" treba isključivo razumeti kao nagoveštaj kompleksnosti svake rasprave o nečemu što se naziva „obradom pesme" (engl. *cover song* ili *cover version*).

Ukoliko je pojam „obrade" do osamdesetih godina prošlog veka i bio relativno stabilan i jasan, i on se, zahvaljujući opštem tehnološkom razvoju i posebno pojavi postupka semplovanja kada je muzička produkcija u pitanju, u protekle tri decenije pridružio drugim nestabilnim i (sistematski) ambigvitetnim[3] pojmovima našeg vremena. „[O]brada obuhvata široki opseg srodnih ali blago različitih termina ili skupova termina: pesma, snimak, numera; izvođenje, interpretacija, transformacija,

1 Album *BarbiCue*, Automatik, 1996.

2 Album *Natrag na voz*, Jugoton,1983.

3 Cf. Kurt Mosser, „'Cover Songs': Ambiguity, Multivalence, Polysemy", *Popular Musicology Online* 2 (2008), http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html.

aproprijacija; aluzija, referenca, sempl".[4] Mada Grifits (Dai Griffiths) u nastavku svog teksta sugeriše da je moguće osloniti se na legislativu vezanu za autorska prava da bi se napravila precizna distinkcija između ovih termina, to ne menja činjenicu da brojne vrste i podvrste prakse obrade ustanovljavaju samu praksu kao izuzetno vitalnu i samim tim važnu, ne samo u raspravama o muzičkoj industriji (čitaj: komercijali) što je, uzgred budi rečeno, opšteprihvaćena polazna tačka debata o obradama i nepobitna istina, već i u diskursima istraživanja popularne muzike koji pokušavaju da se kreću u drugim smerovima, na primer onim: muzičke analize, teorije teksta, intertekstualnosti, filozofije i estetike muzike, studija kulture, itd.

Ako je zadatak muzikologa, kada je u pitanju ovako kompleksna praksa, „da predoči kako tekstovi, koji u ovom slučaju često postoje u paru – obrada i original, na neki način opisuju ili 'pozivaju u biće' društveno unutar datih industrijskih uslova",[5] onda će taj zadatak ovde biti izveden preko (primarno industrijskih) koncepata reprodukcije i postprodukcije,[6] koji na adekvatan način mogu da ukažu na suptilne razlike u praksama obrade koje su u osnovi produkcijske prakse, istovremeno ukazujući i na razlike u mehanizmima (prvenstveno podele rada unutar muzičke industrije), tehnologijama produkcijskih, ali i praksi distribucije i recepcije popularne muzike koje su sve čvrsto međusobno povezane i bez razmatranja kojih, muzikologu ono „društveno" ne bi moglo da se otkrije. A ako pretpostavimo da bez tog društvenog nema tradicije, onda bez praksi reprodukcije i postprodukcije, bez obrada i bez cirkulacije originala i njihovih obrada takođe nema tradicije.

Aktuelizacija ovih pitanja pokrenuta je tokom tzv. „Re-dekade", osamdesetih godina prošlog veka u, za popularnu kulturu i muziku, dominantnoj, pa i hegemonoj anglosaksonskoj kulturi. Iako se tada smatralo da će i ta moda ubrzo proći, ona ne samo da nije prošla, nego se danas retro, kao specifični nastavak pojava i praksi vezanih za osamdesete, čini življim nego ikada.

> Od osamdesetih Re je bio preovlađujući kulturni modus. Ovo stanje jeste beskrajni lup životnog stila repeticije, restauracije, premotavanja, recikliranja, recitiranja, redizajniranja i reprocesiranja. Okret popularne muzike unazad dramatično se ubrzao i diversifikovao tokom Re ere. „Like a version" lup poslednjih četvrt veka priziva kao sasvim odgovarajuću karakterizaciju: Doba obrade/Cover age.[7]

4 Dai Griffiths, „Cover versions and the sound of identity in motion", in *Popular Music Studies*, ed. David Hesmondhalgh & Keith Negus (London: Arnold, 2002), 61.

5 Ibid., 51.

6 Cf. Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg, 2002).

7 George Plasketes, „Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music", *Popular Music and Society* 28, no. 2 (May 2005): 137–161, 137. U prevodu su namerno, gde god je to moguće korišćene reči na srpskom koje koriste prefiks „re" kako bi bio prenet duh originala. Otuda

Ukoliko se pođe od pretpostavke da obrade pesama postoje u istoriji popularne muzike od samih početaka razvoja njenih praksi, a na način koji je uspostavljen u periodu između dva svetska rata, onda tvrdnje da su prakse obrade inherentne popularnoj muzici, te da popularne muzike kakvu poznajemo ne bi bilo bez prakse obrada, ne bi zvučale preterano. Dodatnu potvrdu, a u svetlu opisanog rastućeg značaja „reprodukcije", pruža i činjenica da je već 1991. godine prestižnim Gremi (Grammy) nagradama pridružena i kategorija „Best Traditional Pop Vocal Album" koju je ustanovilo NARAS (National Academy of Recording Arts and Sciences) za umetnike koji su „snimili popularne standarde često povezane sa proteklim epohama".[8] „Doba obrada" je i u samoj kategoriji Gremija, a i inače, dodatno redefinisalo odnos između tzv. „standarda" i „tradicionalnih" pesama, makar kada je u pitanju kultura SAD.

Obrada kao reprodukcijska/reproduktivna praksa imala je, i dalje ima, funkciju „nastavnog sredstva", budući da je često „lekcija iz istorije za novu, mladu publiku koja nikada nije čula original".[9] Takođe, od najranijih obrada uočen je transžanrovski, pa samim tim i komercijalni potencijal ove prakse. Obe funkcije, nazvaću ih edukativna i komercijalna, aktuelne su i danas, u eri postprodukcije. Obrazovna funkcija obrada seže i dalje od „informatora" za mlade i potencijalne nove kupce kako je čini se vidi Don Kjuzik (Don Cusic), ako se u obzir uzme činjenica da je uobičajeno za većinu pop grupa i izvođača da u ranim fazama rada „uvežbavaju" tuđe pesme dok ne dođu do sopstvenog, „originalnog" repertoara. U eri postprodukcije ova, prema Moserovoj (Kurt Mosser) kategorizaciji, „reduplikacijska" podvrsta „obrade pesama" rascvetava se u različitim stratumima sveta popularne muzike – tribjut ili kaver bendovima (npr. Bjorn Again, Beatles Revival Band iz Praga, konačno The Bestbeat iz Beograda; ili brojni klupski bendovi koji sviraju na primer jugoslovenski pop), tribjut izdanjima i koncertima (otvaranje Gitar art festivala ove godine [2013] posvećeno Bitlsima, na primer), preko „reduplikacija" na kojima se u osnovi zasnivaju televizijski formati poput „Prvog glasa Srbije", drugih pevačkih takmičenja (na primer „Zlatna sirena") do takmičenja u karaokama.

Mesto „prodora" društvenog oličenog u identifikaciji putem jezika u ranim danima jugoslovenske/srpske popularne muzike otkriva se u potrebi da obrade obavezno podrazumevaju prepeve na srpskohrvatski bilo da se radi o italijanskim kanconama („Guarda che luna" G. Malgoni – Đorđe Marjanović, prva ploča 1959. „O, kakav mesec"),

je recimo odlučeno da reč „retrieve" bude prevedena kao „restauracija" mada je približniji prevod na srpskom „oporavak", ili je umesto reči „ponavljanje" koja bi bila pravi prevod reči „repetition" namerno iskorišćena reč „repeticija" (VM).

8 Ibid., 143.

9 Don Cusic, „In Defense of Cover Song", *Popular Music and Society* 28, no. 2 (May 2005): 171.

francuskim šansonama (Lola Novaković, „Ne, ne žalim ni za čim" 1964 – „Non, je ne regrette rien", Edit Piaf, 1960; ili Fererova [Nino Ferrer]„C'est irreparable", odnosno „Un anno d'amore" – Lola Novaković, 1967, „Jedna godina ljubavi"; Đorđe Marjanović/ Žilber Beko [Gilbert Becaud] „Natali" 1964/1965) ili numerama britanskog/američkog rokenrola (Đorđe Marjanović, „Ema, Emili", Hot Chocolate, „Najdraži san", Siluete, 1966, The Searchers „When you walk in the room"; Crni biseri, Iskre – „Kuća izlazećeg sunca" itd).

Pored toga što su služile obrazovanju novih generacija muzičara i slušalaca, ove obrade su u slučaju srpske popularne muzike, imale i funkciju u „konstrukciji tradicije". Naime, jedna od važnih misija jugoslovenske kulturne politike u eri procvata tzv. „zabavne muzike" bila je proizvodnja specifično jugoslovenske popularne muzike koja je podrazumevala originalno stvaralaštvo u uslovima domaće muzičke industrije na jezicima naroda i narodnosti SFRJ, što je u praksi rezultiralo jugoslovenskom zabavnom, kasnije pop muzikom na srpskohrvatskom jeziku, produkovanom pretežno u prestonim gradovima nekadašnjih, razvijenijih socijalističkih republika. Prakse reprodukcije/obrade ovde su poslužile kao važno sredstvo za ostvarivanje baze/tradicije – cilja potvrđenog onda kada tako izgrađena tradicija počne da cirkuliše, da se potvrđuje daljom reprodukcijom. Otuda već sedamdesetih srećemo standarde i obrade standarda poput pesme „Loše vino" (Bijelo dugme – Zdravko Čolić),[10] a za osvit novog doba, ali ne još i „doba obrade" paradigmatičan je primer obrade pesme „Devojko mala" jednog od najvećih hitova VIS-a Idoli s početka osamdesetih godina. Ova druga obrada je važna i zbog toga što je predstavnik velike podvrste/područja, nazovimo ih tako, „transmedijskih" obrada. Naime, značajan aspekt obrada predstavlja i mogućnost remedijacije „originala", takođe proveren industrijski/komercijalni trik, i „okidač" za raznorodne tipove recepcije muzičkog proizvoda. U slučaju pesme „Devojko mala" popularna pesma Darka Kraljića smeštena je u tzv. „muzički film" *Ljubav i moda* (1960, Ljubomir Radičević) u izvođenju glumačko-pevačke zvezde, Vlastimira Đuze Stojiljkovića, da bi dvadeset godina kasnije bila remedijatizovana u „nezavisnu" muzičku numeru Idola. Pored promene namene, pesma je naravno doživela žanrovsku (u terminima odnosa između teksta i konteksta, ali i interakcija produkcijskih, distribucijskih i praksi recepcije) transformaciju/tranziciju.

No, tranziciju ka „epohi obrade"/postprodukcije, onu od standarda prema tradiciji standardizacije uz pomoć obrade, moguće je detektovati na primeru ne tako velikog, ali zahvaljujući potonjim obradama, značajnog pop hita „Milo moje" iz 1973. godine. Prvu, originalnu verziju izvodi Bisera Veletanlić, muziku je komponovao Kornelije

10 Ova pesma najavljuje Bregovićevu postprodukcijsku umetničku praksu.

Bata Kovač, na stihove Duška Radovića. U, za Kovača karakterističnom, i za vreme u kom je nastala odgovarajućem aranžmanu (instrumentalni kratki uvod, glas i ritam sekcija, postepeno dodavanje sve značajnijih pratećih vokala i klavijatura), uz moćni vokal Bisere Veletanlić i impresivnu i razoružavajuće nepretencioznu Radovićevu poeziju, pesma nije mogla da postane ništa drugo do hit. Naravno, u ondašnjim jugoslovenskim razmerama (imajući u vidu distributivne mogućnosti, moć medijskih kuća, kupovnu moć građana, itd).

Nakon više od dvadeset godina (1995), ćerke Kornelija Kovača, kao pop bend K2, na svom prvom albumu *K2* realizuju obradu pesme. Moguće je da su, inspirisane neverovatno uspešnom hip-hop soul obradom pesme „Killing Me Softly with His Song" (Roberta Flack – The Fugees) iz iste godine, a koja je naredne godine bila najprodavaniji singl u Velikoj Britaniji, sestre Kovač napravile svoju, takođe izuzetno uspešnu r'n'b (one bi je tada okarakterisale kao soul)[11] obradu. Shodno žanrovskoj transformaciji, glas sada zauzima mesto instrumentalnog uvoda vajajući tipične soul „arabeske", tempo je brži, ritam sekcija istaknutija, kao i klavijature (ovoga puta „nesintetičke"), a mada i dalje istaknuti prateći vokali, zahvaljujući svom harmonskom hodu sada otkrivaju „soul" poreklo, kao što to čine i jedva čujni, kroz dah izgovoreni delovi teksta.

Svakako bez namere da ikada rade obrade, jer to nije „u opisu posla" ozbiljnog alternativnog rok benda, članovi grupe Darkvud Dab već su bili relativno poznati u doba kada su sestre Kovač napravile svoju verziju pesme „Milo moje", načinivši svojom žanrovskom remedijacijom od pesme standard, koji će novom obradom u eri postprodukcije postati deo srpske pop muzičke tradicije. Svakako, razne okolnosti su doprinele najnovijoj obradi pesme (2012). Prvo, tu je rastuća svest o postojanosti i komercijalnoj isplativosti „re-trenda" (da ne ulazimo sada u problematiku nostalgije i tzv. jugonostalgije koja se može podrobno ispitati na primeru video spota za ovu numeru), potom činjenica da se bendu 2008. pridružio Vasil Hadžimanov, uspešan džez pijanista i sestrić Bisere Veletanlić. Konačno, u pitanju je bio i „jubilej" Veletanlićeve, kao i to da je i bend (po sopstvenom priznanju) ušao u „mejnstrim".[12] Bend odlikuje, kako mu delimično i ime govori, sklonost korišćenju novih tehnologija, tako da je suptilni tehno, ali ne i dens (po pitanju ritma pre rege) aranžman, odlika njihovog izdanja pesme.

Ono što, s jedne strane, dodatno komplikuje pitanje odnosa između originala i obrade, dok ga sa druge, otvara mogućem razumevanju iz postprodukcijske vizure, jeste jedan toliko čest fenomen vezan za obrade, da smo skloni u isti mah da ga

11 Cf. sa podacima u vezi sa dva albuma K2 na: http://en.wikipedia.org/wiki/K2_(Kovač_sisters_duo).
12 Cf. oficijelni sajt – http://www.darkwooddub.com/.

zanemarimo kao i da ga proglasimo odlučujućim prilikom razmatranja odnosa između originala i obrade. Naime, gotovo posebnu podvrstu obrada čine one u kojima se „briše" autor. Nebrojeno puta u popularnoj muzici pesmu poistovećujemo sa interpretatorom/pevačem, a čini se da je ovaj mehanizam ključan kada je u pitanju obrada. Postprodukcija čini ovaj paradoks vidljivim i stoga u prvi plan postavlja trenutak izvedbe, kao i umešnost kombinovanja, adaptiranja, pozajmljivanja, poništavajući konvencionalnu ulogu autora, još uvek važeću u reprodukcijskim praksama. U „doba obrade" postaje otuda uobičajena i postprodukcijska praksa u kojoj autor obrađuje svoje pesme (npr. Goran Bregović[13]), kao što i pevač „postajući" autor peva nove obrade svojih starih hitova (Bisera Veletanlić, Leo Martin[14]).

Konačno, postprodukcija seže i dalje – poništavajući i „pevačku zvezdu" u svojim različitim pregrupisavanjima, zamenama uloga, adaptiranjima i recikliranjima postojećih pesama i/ili njihovih fragmenata. Da bi se „lakše" postigao ovaj *shapeshifting* efekat često izbor pada na manje poznate numere iz prošlosti, ili na numere iz „nominalno" drugih, pa i „neprijateljskih" muzičkih svetova. Verovatno je najintrigantniji *shapeshifter* aktuelne srpske popularne muzike Sevdaah baby. Najčešće u formuli – Sevdaah baby feat. neko (dj ili pevačica/više njih) vs. neko drugi (pevač ili autor čija je pesma predmet obrade) – dobijamo različite, stalno promenljive izvođačke postave koje, čini se, ne mogu biti udaljenije od koncepta „autentičnog" rok benda i frontmena ili pevačke super zvezde. Tako, na albumu *Ganc novi fank!* srećemo obrade numera gotovo zaboravljenog KIM benda iz ranih osamdesetih – „Ljubi me brzo žurim", pesama Nade Topčagić „Izvini, dušo, izvini", ili Snežane Savić „Tri poljupca", i tako u krug – beskrajni postprodukcijski, reciklažni krug.

On, pak, samo potvrđuje da se, zahvaljujući globalnim tehnološkim promenama koje su presudno uticale na produkciju, distribuciju i recepciju popularne muzike, i srpska popularna muzika jednim svojim delom priključila globalnom „re-trendu". Ne gubeći iz vida značaj ovog trenda za oporavak i rekonstituciju nekada postojećeg jugoslovenskog, a danas tržišta zapadnog Balkana, funkciju obrada pop pesama sklona sam da posmatram i kao presudnu u pogledu razumevanja pokretljivosti i

13 Više o ovome u mojim radovima: „Whose are these songs? Greek and Serbian input in creating Balkan popular music", in *Crossroads.Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, eds. Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopouls, Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki 2013, 599–607; „Songs Becomings and Music for Kusturica's Underground – Remediation in the Age of Postproduction", MAMI VII – Music and Moving Images Conference VII, NYU Steinhardt, Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development, Dept. of Music & Peforming Arts, New York City, June1 – June3,2012. http://steinhardt.nyu.edu/scmsAdmin/media/users/ec109/MAMI_2012_ABSTRACTS_052512.pdf.

14 Hit obrada hit pesme „Ima vremena za ljubav" Vojkana Borisavljevića u izvođenju Lea Martina (album *Laku noć dragi, laku noć draga*, PGP RTB, 1976) – Laura 2000 feat. Leo Martin, 2010. Vidi na: http://www.youtube.com/watch?v=eARVsHsG_00.

promenljivosti pojedinačnih/društvenih identiteta. Ako smo u eri postprodukcije svi *shapeshifter*-i, postajući neprestano u različitim stratumima aktuelnosti, onda je naše uporno vraćanje pretpostavljenim originalima uslov za naše postajanje *shapeshifter*-ima. Ako je društvena pokretljivost uslov našeg opstanka, onda je i naša tradicija direktno uslovljena tom pokretljivošću. Ako je društvena pokretljivost u svim mogućim pravcima „zamrznula" vreme, i moguće je, učinila ga irelevantnim, onda svakako „ima vremena za nas".

Bibliografija

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

Griffiths, Dai. „Cover versions and the sound of identity in motion". In *Popular Music Studies*, edited by David Hesmondhalgh & Keith Negus, 51–64. London: Arnold, 2002.

Cusic, Don. „In Defense of Cover Song". *Popular Music and Society* 28, no. 2 (May 2005): 171–177.

Mosser, Kurt. „'Cover Songs': Ambiguity, Multivalence, Polysemy". *Popular Musicology Online*, 2, 2008. http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html, pristupljeno 6. 4. 2013/2020.

Plasketes, George. „Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music". *Popular Music and Society* 28, no. 2 (May 2005): 137–161.

***We have got Time:* Re/post Production Practices in Serbian Popular Music**
– summary –

Starting from the fact that the last decade in Serbian popular music could be called Re-decade thanks to the omnipresence of the cover versions of numerous acts from the past of Serbian, Yugoslav, and Western popular music, this paper addresses the covering practices as constitutive not only for contemporary popular music, but for society and identity formation. Leaning on the Bouriaud's concept of postproduction, practice of covering is here understood as one of the strategies of postproduction, while an attempt was made to interrelate, to interface the strategies, practices, and actually the concepts of re-production and postproduction. Hence, the basic issue addressed was how something re-productive becomes productive and post-productive, and how the tradition becomes actualized.

INSTITUCIONALIZACIJA ŽANRA POPULARNE MUZIKE U OKVIRU SOKOJ-A

Tekst je izvorno objavljen na srpskom jeziku u zborniku radova Tematski potencijali leksikografskih jedinica o muzičkim institucijama*, Vesna Mikić i Tijana Popović Mlađenović (ur.), Muzikološke studije – Zbornici radova, Beograd: Katedra za muzikologiju FMU, 2009, 115–123. Ponovno publikovanje ovog teksta realizujemo uz saglasnost Centra za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti.*

Šezdesetak godina organizovane kolektivne zaštite autorskih prava kompozitora na našim prostorima obeležene su delovanjem SOKOJ-a, danas pod nazivom Sokoj – Organizacija muzičkih autora Srbije. U tom periodu SOKOJ je menjao svoje nazive i svoju unutrašnju organizaciju koliko u zavisnosti od društveno-istorijskih, toliko i od ekonomsko-pravnih uslova. Iako Savez kompozitora/SAKOJ i konačno, SOKOJ svoju zvaničnu istoriju beleži od 1950. godine,[1] počeci razmišljanja o mogućnostima organizovanja kompozitora u stručnu organizaciju u kojoj bi sami autori preuzeli zadatak da se staraju o sopstvenim prihodima postojali su još ranije, a zaštita autorskih prava regulisana je već prvim posleratnim zakonskim aktima.[2] Budući da su isti autori imali i različite druge funkcije te samim tim i odgovornost u donošenju odluka o pitanjima koja su se direktno ticala estetike i funkcije muzike u novom, posleratnom društvu, zamisao o stvaranju Saveza kompozitora nametnula se i kao zamisao o instituciji koja bi u velikoj meri bila posvećena problemima kulturne politike, tačnije pozicioniranja muzičke umetnosti u okvirima kulturne politike ondašnje FNRJ i kasnije SFRJ, SRJ, SCG i Republike Srbije.

Shodno ovome iz zvaničnog istorijata SOKOJ-a moguće je iščitavati i razne druge, 'skrivenije' istorije, one koje se npr. tiču: međurepubličkih odnosa, dnevno-političkih događaja, pitanja produkcije, promocije i difuzije muzike, odnosa (aktuelnih) vlasti prema muzičkim stvaraocima, pitanja (samo)vrednovanja pomoću reparticije ostvarenih prihoda, poetičkoestetičkih izbora i pozicija stvaralaca u odnosima sa inostranstvom i mnoge druge.

---

1 Prvi, osnivački kongres Saveza kompozitora Jugoslavije održan je 12. i 13. februara 1950. godine u Beogradu, a prvi predsednik bio je Stevan Hristić. Up. https://www.sokoj.rs/o-nama/istorijat/.

2 Zakon o zaštiti autorskih prava, 15. maj 1946. godine (Sl. l. FNRJ, br. 45/46, 4. VI, 1946), Opšte uputstvo o naknadama nosiocima autorskih prava za izvođenje i prikazivanje književnih i umetničkih dela (Sl. l. FNRJ br. 106/46).

Ovom prilikom, biramo jednu od njih, onu koja se takođe može (re)konstruisati na osnovu dokumentacije SOKOJ-a, a tiče se važnog segmenta muzičke kulture i industrije pa samim tim i kolektivne zaštite muzičkih prava. U pitanju je oblast muzičkog stvaralaštva koja je dugo godina označavana kao *zabavna*, a odskora, aktima UKS i SOKOJ-a ozvaničena kao *popularna muzika*. Već ovaj podatak u vezi sa nomenklaturom na osoben način svedoči o osobenoj recepciji popularnog muzičkog žanra isprva u esnafskim krugovima, a koja se potom direktno reflektovala i na poziciju ovog vida muzičkog stvaralaštva u domenu raspodele sredstava stečenih na osnovu autorskih prava. Snažni *backlash* kulturne industrije i, prevashodno tehnološki sve razvijenijeg tržišta, vremenom je doveo do promene odnosa 'snaga' i konačno do redefinicije organizacionih i upravljačkih struktura ove institucije, uspostavljanja SOKOJ-a kao „autorske organizacije", te do sasvim drugačijeg, gotovo presudnog uticaja autora popularne muzike u odlučivanju u politici SOKOJ-a i raspodeli stečenih sredstava.

Imajući u vidu da je gotovo pola veka SOKOJ uspeo da održi imidž institucije koja podržava i u isti mah oblikuje tokove domaćeg muzičkog stvaralaštva, organizovanjem raznovrsnih aktivnosti, pokretanjem stručnih časopisa, izdavačkom delatnošću, narudžbinama kompozicija, razvijanjem internacionalne saradnje itd. te institucije koja se jedina, na federalnom nivou starala o kolektivnoj zaštiti autorskih prava, sasvim je očekivano da se u njenim okvirima odvijala 'borba' za priznavanje muzike koja je već uveliko, posebno po kulturnom 'otvaranju' FNRJ pedesetih godina prošlog veka i sve značajnijem prodoru raznolikih oblika popularne kulture na ove prostore, odnosila pobede na terenu 'izvan' SOKOJ-a. Šta više, vremenom je i sve značajniji broj školovanih kompozitora pokazivao interesovanje za popularnu muziku, zahvaljujući naravno i činjenici da su, takođe vremenom, stasavale generacije koje su odrastale na popularnoj muzici.

Još u prvoj polovini pedesetih godina, članstvo i rukovodstva ondašnjeg Saveza kompozitora/SAKOJ-a bili su svesni potrebe da se 'zauzme stav' u vezi sa zabavnom muzikom. Iako nije u potpunosti moguće otkriti poreklo uzročno-posledične veze između 'estetičkih' i 'finansijskih' motiva ove potrebe, ona je isprva iskazana u formi brige u vezi sa problemom zabavne muzike.

Otuda beležimo referat Lide Frajt sa Diskusionog proširenog plenuma Saveza kompozitora održanog na Bledu novembra 1956. godine, naslovljen „Problemi naše zabavne muzike"[3] u kojem se reflektuje za ono doba karakteristična potreba za stvaranjem 'nacionalne' zabavne muzike kao odgovora 'inostranoj', zasnovana

3 Lida Frajt, „Problemi naše zabavne muzike", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija* 11–12 (1957): 53–57.

na pokušaju preuzimanja 'kontrole' nad ovim segmentom muzičkog stvaralaštva kojem preti opasnost da 'zastrani'. Frajtovoj je u potpunosti jasan „veliki društveni značaj ovog problema (problema zabavne muzike!, podvukla V. M.)",[4] pred kojim se „ne smeju zatvarati oči"[5] i koji „traži od svih muzičkih ustanova i organizacija da vode budnu i odgovornu politiku i da ovom zaista značajnom društvenom problemu posvete najveću pažnju".[6] Frajtova lucidno razdvaja džez i zabavnu muziku, ne krijući svoju naklonost prvom „jer ima mnogo kompozicija iz oblasti tzv. čistog jazza koje ne samo da nisu zabavne, nego su isto tako teško shvatljive i daleke prosečnom čoveku kao što su to najekstremnija dela dodekafonske muzike".[7] Prema Frajtovoj je „za zabavnu muziku pre svega važno da bude zabavna, tj. da ne traži od slušaoca veliki napor da bi bila shvaćena, da je u stanju da mu pruži prijatnost u časovima odmora i da stvori dobro raspoloženje; a koja će uz sve to odgovarati zahtevima dobrog ukusa, pa imati i veće umetničke kvalitete. Jer ne treba na to zaboraviti da dobra zabavna muzika u odličnom izvođenju može veoma mnogo da utiče na konsumenta i da im posluži kao odskočna daska za prihvatanje ozbiljnih muzičkih žanrova".[8]

Diskusija o radiodifuziji koja je potom vođena u okviru Plenuma, otkriva dalje da postoji već sasvim jasno formirana svest kompozitora i o tzv. 'materijalnim' pitanjima koja pokreće „problem" popularne muzike. Kako se čini, u van-estetičkim okvirima „problem" se kristališe na području „postotaka" koje u radijskim programima zauzima tzv. ozbiljna muzika. U izlaganju I. Vuljevića istaknuto je da postoji pritisak publike koja „nije uvek voljna da sluša tako veliki postotak ozbiljne muzike", a da je domaća zabavna muzika „šaka jada" i da školovani kompozitori umesto „amateri, poluamateri ili diletanti" treba da učine napor i reše „problem domaće zabavne muzike", jer je svaki od njih „u stanju vrlo brzo napisati jednu ozbiljnu stvar".[9]

Očito je iz prethodnih navoda da je *zabavna muzika* smatrana 'uvoznim' produktom koji ugrožava (materijalni) status domaćeg stvaralaštva. Traženi su putevi kojima bi ona trebalo da krene, a poželjni 'vodiči' su svakako bili školovani kompozitori 'ozbiljne' muzike. Takođe, kod nekih je, npr. Slavka Zlatića, 'lebdela' i ideja o tome da bi ti putevi trebalo da budu 'ukršteni' sa putevima 'ozbiljne' muzike koja je 'zabavna' po karakteru (npr. *Per Gint* i sl.)?[10] Ipak, jedino je opstao zaključak da je zabavna muzika 'problem' pa je i naredne godine (1957) za III Kongres SAKOJ-a

4 Frajt, 53.
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Ibid., 55.
8 Ibid.
9 „Diskusija. Radio stanice i njihova uloga u propagiranju jugoslovenske muzike", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, 11–12 (1957): 68.
10 Ibid., 70.

planirano da se „oštro postavi i ozbiljno razmotri problem zabavne muzike",[11] što se, prema našim saznanjima, ipak nije odigralo.

Negde otprilike u istom periodu, usledio je, reklo bi se sasvim razumljiv, imajući u vidu ukratko opisani 'nesklad' između tržišne realnosti i 'modernističkog' odgovora Saveza kompozitora na nju, pokušaj (makar u dokumentima Saveza tako opisan) da se formira Savez kompozitora lake muzike (1958). Ovaj je pokušaj 'osuđen' a u zadatak republičkim udruženjima kompozitora (koja su inače više od pola veka činila Savez kompozitora) dato je da „porade na okupljanju u svoje članstvo kvalitetnih kompozitora lake muzike".[12] Očito je da bez obzira na osudu Savez formiran, „sastavljen od jednog udruženja iz Hrvatske i pojedinaca iz drugih republika direktno učlanjenih u Savez, sa nešto preko 100 članova",[13] jer je u znatno retorički ublaženijoj formi u izveštaju za 1961. godinu konstatovano da je na sastanku sa predstavnicima Saveza kompozitora lake muzike Jugoslavije i SAKOJ-a razmatrano formiranje jedinstvenog Saveza i da se otpočelo sa radom na nacrtu novog Statuta koji bi regulisao ovo „ujedinjenje". Takođe, kao prvi u nizu zadataka Glavnog odbora Saveza kompozitora formulisanih na IV Kongresu u Ljubljani, aprila 1962. godine ističe se da „treba okupiti u jedinstveni Savez sve kompozitore koji ispunjavaju uslove za prijem u članstvo, bez obzira na to kakvu vrstu muzike pišu!".[14] Konačno, nakon desetak godina nesporazuma, 1963. godine je isprva odobren nacrt sporazuma između dva Saveza i donesen nacrt Statuta, da bi na Vanrednom kongresu maja iste godine bilo „izvršeno ujedinjenje Saveza kompozitora Jugoslavije i Saveza kompozitora lake muzike u jedinstven Savez kompozitora Jugoslavije."[15] Spajanje je odmah urodilo i drugačije intoniranim zahtevima po pitanju „postotaka" u programima radio-stanica u okviru kojih je traženo da se u programima povećaju procenti 'seriozne' muzike i procenti 'domaće zabavne muzike'. Tih šezdesetih, SAKOJ je postepeno počeo i finansijski i organizaciono da podržava još jednu izuzetno važnu sferu institucionalizacije popularne muzike – festivale.

Sećajući se ranih šezdesetih kada je bio generalni sekretar Saveza, Aleksandar Obradović tvrdi da je „postojanje dve društvene organizacije kompozitora bilo nelogično i neopravdano, kao i da je izazvalo nepotrebne sukobe".[16] On smatra da je ključni momenat u razvoju „integracionog procesa" bio 12. juna 1962. na sastanku predstavnika Saveza kompozitora (Milenka Živkovića i Aleksandra Obradovića) i

11 „Savez kompozitora Jugoslavije 1950–1970", posebno 1957, u *1950–1970*, Predrag Milošević, ur. (Beograd: SAKOJ), s.p.
12 Ibid., 1958, s.p.
13 Aleksandar Obradović, „Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora", u: ibid., 94.
14 „IV Kongres Saveza kompozitora održan 24, 25. i 26. aprila 1962. godine u Ljubljani", ibid., s.p.
15 „Vanredni Kongres Saveza kompozitora održan 5. i 6. maja 1963. godine u Beogradu", ibid, s.p.
16 Obradović, op. cit., 94.

predstavnika Saveza kompozitora lake muzike (Bojana Adamiča, Ferda Pomikala i Bogoljuba Srebrića). Takođe, već pomenuti sporazum koji je prethodio majskom Kongresu, bio je formulisan sledećom izjavom:

> Ujedinjenjem Saveza kompozitora Jugoslavije i Saveza kompozitora lake muzike Jugoslavije u jedinstvenu organizaciju – Savez kompozitora Jugoslavije – konačno je izvršena integracija i povezivanje muzičkih stvaralaca naše zemlje. Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije smatraju da će u zajedničkoj organizaciji naći sve uslove koji će omogućiti plodan stvaralački rad i razmah svestrane društvene aktivnosti muzičkih stvaralaca u duhu daljeg razvoja integracije muzičkog života naše zemlje u celini.
>
> Smatramo da govor i stavovi druga Tita o potrebi integracije kulture u idejnoj borbi, koja bi usmeravala kretanje i razvoj te kulture u skladu sa razvojem našeg socijalističkog društva, u potpunosti iskazuje i naše stavove, želje i težnje, a posebno i naročito u odnosu na razvoj muzičke kulture. Umetnička dostignuća i vrhunski kvaliteti moraju da budu dostupni i od koristi celoj našoj federaciji, a ne samo u regionalnim okvirima. Zato će jedinstveni Savez nastaviti svoje akcije u tome pravcu sa željom da naša organizacija i svojom moralnom snagom i stabilnom materijalnom bazom, koja će tu težnju omogućiti, bude svojom delatnošću od koristi za napredak naše društvene zajednice, naše organizacije i svih muzičkih stvaralaca kao pojedinaca.[17]

Ublažena retorika kompozitora tzv. 'ozbiljne' muzike uslovljena njihovim konačnim suočavanjem sa 'realnošću' koliko tržišnom, toliko i dnevno-političkom, nije isključivala i opstanak nekih karakterističnih stavova iz pedesetih godina, pre svega onih koji su se ticali profesionalizacije stvaralaštva, edukativne funkcije popularne muzike kao i mogućnosti stvaranja nacionalne popularne muzike. Tako u svom pregledu lake i popularne muzike u Jugoslaviji, javno izloženom na Jugoslovensko-američkom seminaru o muzici, juna 1968. godine Milivoj Kerbler (Milivoj Körbler) govori o borbi popularne muzike za „društveno i profesionalno priznanje" u periodu do 1958. godine, ističući da su kompozitori išli za „rušenjem ustajalih normi i kalupa i podizanjem zabavne muzike na jedan viši nivo, koji će olakšati percepciju moderne seriozne muzike...".[18] Takođe, on tvrdi da je nakon ustanovljenja Opatijskog festivala 1958. godine popularna muzika „oficijelno priznata" i da je novo razdoblje obeleženo „nastojanjem za stvaranjem individualnog i nacionalnog izraza".[19] I nastavlja: „Na području jazza i lake orkestralne muzike, gdje

17 Ibid., 94–95.

18 Milivoj Körbler, „Laka i popularna muzika u Jugoslaviji", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija* 87–88 (1968): 452–453.

19 Körbler, 454.

se uvek išlo u korak sa vremenom, to i uspjeva, a kod ostalih vrsta postignuti su dosta uspjeli rezultati, tako da je prodor tzv. 'nacionalnog stila' vjerovatno stvar najbliže budućnosti."[20] Konačno, završava pregled upozorenjem na negativnu pojavu „sve većeg broja trgovaca koji bezobzirnom komercijalizacijom u industriji ploča (poplava pseudonarodnih banalnosti) i izdavačkoj djelatnosti, kao i senzacionalističkim tretiranjem u štampi mogu ozbiljno ugroziti dalji razvoj".[21] Lek za ove negativne pojave je, kao što je i očekivano, prema Kerblerovom mišljenu u blagovremenoj edukaciji kadrova.

Očito je dakle, da su pozne šezdesete donele novi 'problem' koji je trebalo rešavati, ali taj problem nije ovoga puta bila zabavna/laka/popularna muzika. Tako je još 1967. godine, iako su mnogi članovi Saveza autora muzičkih dela u duhu narodnog stvaralaštva „izjavili da ne žele da ih SAKOJ štiti", razmatrana mogućnost učlanjenja „republičkih udruženja kvalitetnih kompozitora nove narodne muzike"[22] u redove SAKOJ-a, sa očiglednom tendencijom da se istorija još jedanput ponovi.

Nemilosrdni zahtevi tržišta i kulturne industrije, još izrazitiji zahvaljujući razvoju novih tehnologija, postepeno su nagrizali strukturu SOKOJ-a, tačnije njegovu 'dvostruku' poziciju u muzičkoj kulturi – kao autorskog servisa i kao kreatora kulturne politike u oblasti muzike. Transformacija o kojoj govorimo nije usledila zlatnih i bogatih sedamdesetih i osamdesetih, kao ni teških i nestabilnih devedesetih godina prošlog veka. Ona se odigrala u tranzicionim, materijalno neizvesnijim i totalno, neretko pogrešno razumevanim prioritetima tržišno uslovljenih prilika s početka novog veka. Tako je postepeno SAKOJ/SOKOJ, koji su činila udruženja kompozitora i muzičkih pisaca, prerastao u SOKOJ – Organizaciju za zaštitu muzičkih autorskih prava iz čije su delatnosti isključeni muzički pisci/muzikolozi a u nju uključeni autori – pored kompozitora ozbiljne i popularne muzike i tekstopisci i istaknuti autori narodne muzike, ukratko, svi oni koji imaju muzička autorska prava. U tako organizovanom miljeu, autori popularne muzike po prvi put imaju ravnopravan položaj sa autorima umetničke muzike.

Tako je, paradoksalno, na svom putu od (van)institucionalnog 'problema' do pozicije institucionalne 'ravnopravnosti' u domenu zaštite autorskih prava, popularna muzika u strukturi SOKOJ-a počela konačno da se 'suočava' i sa ravnopravnom podelom 'odgovornosti' i brigom za budući status srpske muzike u oblasti državne kulturne politike.

20 Ibid.
21 Körbler, 455.
22 „1967", u *1950–1970*, op. cit., s.p.

Bibliografija

„Diskusija. Radio stanice i njihova uloga u propagiranju jugoslovenske muzike", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija* 11–12 (1957): 57–75.

„Savez kompozitora Jugoslavije 1950–1970". U *1950–1970, SAKOJ*, uredio Predrag Milošević, s.p. Beograd: SAKOJ.

„IV Kongres Saveza kompozitora održan 24, 25. i 26. aprila 1962. godine u Ljubljani". U *1950–1970, SAKOJ*, uredio Predrag Milošević, s.p. Beograd: SAKOJ.

„Vanredni Kongres Saveza kompozitora održan 5. i 6. maja 1963. godine u Beogradu". U *1950–1970, SAKOJ*, uredio Predrag Milošević, s.p. Beograd: SAKOJ.

Frajt, Lida. „Problemi naše zabavne muzike". *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija* 11–12 (1957): 53–57.

Körbler, Milivoj. „Laka i popularna muzika u Jugoslaviji". *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija* 87–88 (1968): 452–456.

Obradović, Aleksandar. „Četiri najteže godine u radu Saveza kompozitora". U *1950–1970, SAKOJ*, uredio Predrag Milošević. Beograd: SAKOJ.

Institutionalization of the Popular Music Genre in SOKOJ
– summary –

This text is a historical review and assessment of popular music in the Yugoslav musical association (SAKOJ/SOKOJ). Popular music (*zabavna muzika* or, more recently, *popularna muzika*) is chosen based on the SOKOJ's archival material and documents as an important segment of the music culture and industry, as well as the collective authors' rights and copyright. Here, the author inspects the position of composers and performers of popular music had in the Composers association as well, and the changes that happened from 1950s till the end of 1960s. The author illuminates the path of popular music within the Yugoslav music community, from undeserving to accepted and regarded as an important part of Yugoslav culture and society.

ČIJE SU OVO PESME?
SRPSKO-GRČKI DOPRINOS BALKANSKOJ POPULARNOJ MUZICI

Tekst je predstavljen na konferenciji Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity *održanoj u Solunu (Grčka) 2011. godine. Publikovan je na engleskom jeziku pod nazivom: „Whose are these songs? Greek and Serbian input in creating Balkan popular music", u:* Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity, *Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopouls (eds.), Electronicaly published by the School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, 2013, 599–607. Verziju na srpskom jeziku sačinila je autorka, a objavljujemo je uz saglasnost uredništva.*

U danas već pomalo zaboravljenom dokumentarnom filmu *Čija je ovo pesma?*[1] pripadnici različitih balkanskih naroda polagali su pravo na istu pesmu, čija se najpoznatija srpska varijanta zove „Aj ruse kose curo imaš". Bez obzira što je pomenuti dokumentarni film bio namenjen 'rasvetljavanju' tame balkanskih nacionalizama u eri neposredno posle završetka balkanskih sukoba, a muzika mu je bila tek povod za promociju demokratske/neoliberalne ideologije, on je ukazao i na muzici svojstven karakter sveprisutnosti koji je, osvešćen globalizacijom, pretvoren u još jedan u nizu (arte)fakata podobnih za beskrajnu eksploataciju, cirkulaciju i potrošnju.

Upravo tu, na mestu u istoriji gde rušenjem Berlinskog zida simbolički počinje era globalizacije, a umetnost ulazi u doba kulture, počinje i naša verzija priče o balkanskoj popularnoj muzici i učešću srpskih i grčkih muzičara u njoj. Jer, glavni junak ove priče, Goran Bregović, upravo je 1989. godine, zahvaljujući saradnji sa režiserom Emirom Kusturicom,[2] otpočeo svoju 'drugu' karijeru, onu koja će mu doneti internacionalno priznanje koje do danas nije postigao nijedan muzičar sa prostora bivše Jugoslavije, a, čini, se ni Balkana.

Nije novost da je globalizacija, u za nju tipičnom kvazi 'povratnom udaru', zapravo isprva u ratnom, a potom u vrtlogu recikliranih informacija bez 'originala' doprinela reakutelizaciji Balkana. No, istrajnost ovog ponovnog postajanja-Balkanom,[3]

1 *Whose is this song?* (*Chia e tazi pesen?*), 2003, Adela Peeva (režija).

2 Emir Kusturica je 1989. godine za film *Dom za vešanje /Les temps du Gitanes*, dobio „Zlatnu palmu" na Kanskom festivalu. Goran Bregović je komponovao muziku za film.

3 Koncept postajanja ovde shvatam u Delezovom i Gatarijevom (Deleuze and Guattari) ključu. Više u: Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. and

pa i činjenica da smo svi uhvaćeni u igru „postajanja Balkancima" navodi nas da ne odbacujemo apriori i njene proizvode, posebno onda kada oni, rušeći stare učestvuju u nastajanju novih stereotipa, koji, mada se prikazuju kao oni koji važe za Balkan – „balkanski", zapravo jedino potvrđuju stabilnost globalizacije, globalno/savremeno komprimovanje vreme-prostora, i performativne odlike identifikacije u savremenom društvu i kulturi. Sa tom svešću o nestalnosti, promenljivosti i performativnosti identiteta/tela, njegovom postojanju tek kroz postajanje samim sobom/nekim/nečim, u njegovoj aktualnosti, čini se možemo pristupiti i muzičkim fenomenima balkanskog porekla, pa samim tim i produktima grčko-srpskih/ex-Yu veza ostvarivanih u jednom od njih – „balkanskoj pop muzici" (ma kako je definisali).

Nemogućnost stabilizacije „identiteta", u ovom konkretnom slučaju nacionalnog, već je promovisana svesnom „aproprijacijom", aktualizacijom Bregovića u ovom radu, kroz govor o srpskoj i posledično, o grčkoj muzici, sa punom svešću o mogućnostima paralelnih postajanja Bregovića Hrvatom, Bosancem... Otuda su pozivanja na Srbiju ovde često uparena sa pozivanjima na bivšu Jugoslaviju.

O kontinurianom interesovanju za balkansku kulturu, svedoči peti po redu *Balkan Traffic* festival koji se odvijao u prestižnom Bozar prostoru u Briselu. Mediji su, makar u Srbiji, isticali da je vrhunac festivala bio nastup Gorana Bregovića sa Orkestrom za svadbe i sahrane, te da je, uprkos tome što je izabrao da prezentira materijal adaptiran prema muzici za film *Kraljica Margo*, publika nije napustila salu dok muzičari nisu odsvirali hitove poput „Mesečina" i „Kalašnjikov". Ovaj podatak otkriva nam makar dve pojedinosti u vezi sa sadašnjim statusom Bregovića, a to su: da je u pitanju balkanski muzičar, i da je u pitanju velika zvezda balkanske pop muzike.

Nameće se pitanje koje je strategije Bregović koristio u sticanju ovakvog statusa, kako je na taj status uticao Bregovićev boravak u Grčkoj s kraja devedesetih godina, kakva to muzika podupire Bregovićevu slavu, te konačno, i najvažnije, o kakvim je praksama produkcije, distribucije i recepcije reč kada je u pitanju *balkanski pop*.

Bregovićevo srpsko-hrvatsko poreklo, kao i činjenica da se rodio u Sarajevu, glavnom gradu Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine – jednom od muzičkih centara SFRJ, ovom su muzičaru 'nametnuli' razvijanje strategija koje će koristiti i danas. Naime, Bregović danas sebe smatra „balkanskim kompozitorom savremene muzike"[4] kao što je do sredine 1980-ih (do raspada sastava Bijelo dugme čiji je frontmen

foreword by Brian Massumi (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987), 232–310.

4 „Pa ja sam skladatelj suvremene glazbe. Moja suvremena glazba je vjerojatno drugačija od drugih suvremenih glazbi, ali, ima istu namjeru: biti suvremena umjetnička glazba. Naravno, ja dolazim iz rock'n'rolla gdje postoji navika da se s glazbom zabavlja. Tako i ja, kada pišem ozbiljnu glazbu, uvijek se

bio) smatran za „jugoslovenskog rokera". U razvijanju ove strategije učestvovao je niz faktora u rasponu od navedenih ličnih (kojima se mogu dodati i potonje činjenice poput odluke da od 1990-ih živi u Parizu, potom u Beogradu, a od 2011. ponovo i u Sarajevu, odnosno na svim tim mestima u isto vreme)[5] preko onih društveno-kulturalnih, geopolitičkih i naravno, tehnoloških – reklo bi se, dakle, zapravo svih onih elemenata koji saučestvuju u praksama produkcije, medijacije i recepecije popularne muzike uopšte.[6] I dok bi 'odjeci' kritike izvedene u dokumentarcu *Čija je ovo pesma?* mogli još uvek da se naslute, samo sada preformulisani u pitanje: „Čiji je Goran kompozitor?" u diskursima popularne muzike sada nezavisnih država Zapadnog Balkana – Bregovićeva medijacija jugoslovenstva u balkanstvo, te rokerskog u kompozitorsko, kao i uporno insistiranje na apolitičnosti[7] – prave, čini se, za sada neprobojan štit koji u isti mah Bregovića štiti od (ne)moguće stabilizacije nacionalnog identiteta i omogućava mu neprestano re-kreiranje, izvođenje, aktualizaciju nekakavog nestabilnog, kojeg on trenutno imenuje nadnacionalnim – balkanskim.

Bregoviću je, čini se još u vreme Bijelog dugmeta, bilo sasvim jasno da takva strategija u muzičkom pogledu mora biti na neki način oslonjena na 'tradicionalnu'

moram zabaviti. To je valjda neki invaliditet koji je ostao od rocka". Intervju iz aprila 2011. https://www.dw.com/hr/goran-bregovi%C4%87-kao-novi-franz-liszt/a-15032973.

5 U televizijskom intervjuu sa Petrom Popovićem, upitan o okolnostima njegovog odrastanja, Bregović je odgovorio: „Između Srba, Hrvata i Muslimana. Ostatak mog života nastavlja se u istim okolnostima. Bio sam registrovan u Sloveniji, pošto su tamo najniži porezi. Voleo sam Sarajevo više od svega na svetu, čeznuo za njim kad god bih otišao na duži period, ali je bilo glupo plaćati toliki porez u Sarajevu". Transkript intervjua iz 1994. godine bio je dostupan na sajtu http://milosm.coolfreepage.com/Intervju%20Bregovic.html (pristupljeno 16. 5. 2011). A 2011. objašnjava šta mu Sarajevo danas znači: „Od ove godine sam ponovo prijavljen u Sarajevu (smijeh). Moje službeno mjesto boravka je od ove godine Sarajevo, ponovo. Ne znam da li znanost ima objašnjenje zašto je to tako uzbudljivo cijeli život, baš to mjesto gdje ste se rodili. Nema tu ništa razumno". Intervju urađen 27. aprila 2011, „Male kulture kao naša imaju utjecaj kao nikad prije", na: https://www.dw.com/hr/goran-bregovi%C4%87-kao-novi-franz-liszt/a-15032973.

6 Kit Nigas (Keith Negus) uvodi koncept „medijacije" kao sredstva „konceptualizacije procesa koji povezuju produkciju i potrošnju" u polju popularne muzike. Više u: Keith Negus, *Popular Music in Theory. An Introduction* (Cambridge: Polity Press, 1996), 66–99.

7 Kada ga je u gorepomenutom intervjuu Petar Popović pitao o uspešnom izbegavanju politike, Bregović je odgovorio: „Politika je nešto što čini užasno zlo Jugoslovenima. Ne samo tokom komunizma. Hiljade godina glupe i užasne politike. Zaista ne želim da znam kako se ljudi bore sa kletvom da prolaze kroz istu stvar iznova i iznova. (...) Tužno je da ljudi nikada nisu iskusili dobre strane politike. Mislio sam da ne bi trebalo da stvaram ništa što ima veze sa politikom. Pa ipak, sa godinama mi je postalo teško da tome odolim" http://milosm.coolfreepage.com/Intervju%20Bregovic.html (pristupljeno 16. 5. 2011). Kasnije u intervjuu on kaže: „Kao što nisam mogao da organizujem ne-bombardovanje, tako nisam mogao da organizujem ni bombardovanje. Niko nije znao da će napadi početi. Ne bismo trebali ljudima govoriti pogrešne stvari. Umetnici nemaju političku moć. U istoriji je bilo umetnika koji su pokušali da uđu u politiku – to nije dobro prolazilo. Politika je drugačiji dar i drugačija vokacija" http:// rs.seebiz.eu/goran-bregovic-male-kulture-kao nasa-imaju-utjecaj-kao-nikad-prije/ar-1897/ (pristupljeno 15. 5. 2011).

muziku. I dok je zbog tog 'koketiranja' sa tradicijom u jugoslovenskim pop muzičkim diskursima bio 'okrivljen' za propagiranje tzv. „pastirskog roka",[8] dotle je sa ekspanzijom tehnologija snimanja i reprodukcije zvuka, pa *world music* pokreta/čitaj: ekspanzijom globalizacije, Bregovićeva strategija doživela procvat koji je sada izazivao ne samo negodovanje povodom 'izdaje' rokerskih ideala, već često i konkretne osude za plagijatorstvo. A, zapravo, Bregovićevo postajanje (balkanskim) kompozitorom paradigma je naših postajanja Balkanom. Od malena svestan paralelnih postojanja, ili delezovski rečeno – stratuma, Bregović je svoj rad realizovao tako da se on može shvatiti kao neprestana deteritorijalizacija/aktualizacija afekata koji se potom mogu razumevati, i najčešće se razumeju kao „balkanski", zahvaljujući muzičkim stratumima tradicija na koje se oslanja. Otuda je sasvim razumljivo što će se u ovakvom procesu, u više navrata ostvarivati/aktualizovati i Bregovićev „grčki afekt".

No, pre nego što se usredsredimo na njega, moramo da podsetimo i na činjenicu da su grčko-srpske muzičke veze bile snažne i pre Bregovića. Takođe, ne sme se zanemariti ni činjenica da, sa izbijanjem ratnih sukoba, zatvaranjem granica i ekonomskim sankcijama, prijateljska i nekada susedna Grčka postaje odista 'utočište' srpskih muzičara (i ne samo njih). Tako su, zapravo pritisnuti egzistencijalnim brigama, u nedostatku tehničkih uslova za rad, pojedini srpski muzičari tokom 1990-ih radili i živeli u Atini, sarađujući sa grčkim izvođačima i televizijskim i filmskim producentima.

Paralelno sa ovim procesima, događala se i pomenuta ekspaznija tehnologija za produkciju muzike što će, kao što je poznato, rezultovati određenim postupcima koji će se ispostaviti kao ključni za muzičke prakse poznog 20. i 21. veka, poput *cut and paste* tehnike – tehnike semplovanja. Takođe, ubrzanje procesa produkcije i distribucije muzike doprinelo je i izmenama u recepciji i potrošnji muzike. Tako je, jedna od ranije poznata, i po mom mišljenju izuzetno značajna praksa (popularne) muzike – obrada,[9] sada s jedne strane, postala najvažnija praksa medijacije muzike, dok je sa druge strane, reaktuelizovala pitanje „Čija je ovo pesma?" na način koji svedoči o presudnom uticaju globalizacije na prakse obrade pesama. Jer, hiperprodukcija muzike kao da provocira nastanak „nacionalnih muzičkih formata" i to u veoma kratkim vremenskim intervalima, čime se zapravo gubi mogućnost aktualizacije originala za slušaoce, i na neki zazoran način migracija i medijacija muzike, karakteristične za tradicionalne muzičke prakse, sada su pretvorene u produkcijsku

8 Zagrebački muzički kritičar Dražen Vrdoljak koristio je ovaj termin u pežorativnom smislu, za opis Bregovićeve upotrebe tradicionalne muzike i lirske 'intonacije'.

9 Više u: Richard Middleton, *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music* (New York & London: Routledge, 1996), 154–159.

strategiju koja je toliko očita da postaje nevidljiva. Otuda pitanje „Čije su ovo pesme?" više ne izgleda važno, a odgovor bi mogao da glasi: svih nas ili jednostavno, to su samo pesme, no ipak činjenicom da je u pitanju samo „remedijalizacija"[10] tradicionalnih procesa, zapravo može da, i često rezultuje upravo odgovorom – naše, moje. Jer, kao konzumentima savremene popularne muzike, mada svesnim postojanja obrada, nama, 'zaglušenim' tim količinama muzike, ni ne pada na pamet da se paralelno sa našom recepcijom nekog muzičkog teksta namenjenog tzv. domaćem tržištu (na jeziku sredine, u interpretaciji lokalne zvezde), na drugim geografskim tačkama, sa istim muzičkim materijalom odigrava isti taj proces. Upravo to 'komprimovanje' vremena i prostora prilikom obrade/formatiranja pesme, te nezavisna postajanja i postojanja pesama, njihove deteritorijalizacije i reteritorijalizacije jesu ono što odlikuje Bregovićev 'grčki projekat' i njegov rad, uopšte.

Ono po čemu se razlikuje Bregovićev rad sa grčkim muzičarima, a za nas je najvažnija saradanja sa Jorgosom Dalarasom (Γιώργος Νταλάρας, Georgios Dalaras), jeste činjenica da, mada su u pitanju isti tipovi saradnje kao i u slučaju drugih srpskih muzičara (obrada postojećih pesama za grčke pevače, komponovanje pesama za grčke izvođače), postupak nije isti. Naime, kod Bregovića opisani proces remedijalizacije kao da podrazumeva spoj obrade i semplovanja/*cut and paste*-a i odigrava se već na kompozicionom nivou tvoreći tipičan eklektičko-postmodernistički kolaž. Većina pesama na albumu *Thesalloniki-Yanena With Two Canvas Shoes* (1999) već su postojale, ili će tek biti aktualizovane u različitim 'nacionalnim formatima', dok su neke od njih 'kolaži' obrađenih segmenata postojećih pesama. Čini se da su 'čiste' obrade, u smislu da su u pitanju etno, rebetiko aranžmani postojećih pesama u celini, urađene sa onim pesmama koje su vremenski najudaljenije (u slučaju Bregovićevih pesama za Bijelo dugme, sa izuzetkom pesme Džeja Ramadanovskog iz 1991 – „Lubenica") i u njima se najeskplicitnije ocrtava remedijalizacaija iz rokerskog u 'kompozitorsko' telo Gorana Bregovića. Drugi tip 'čistih' obrada, dakle onih koje u potpunosti rade sa materijalom jedne postojeće pesme ostvaruje remedijalizaciju iz filmske u pop muziku („Kerna Mas [Veligradi – Hania]", odnosno „Borino Oro" iz filma *Dom za vešanje*). Kategoriji 'čistih' obrada, u smislu da je original 'očuvan' i da je kompozitorova intervencija zapravo ponajviše intervencija aranžera, pripada i pesma „Čukarije – Me lene Popi", koja se, mada već aktuelizujući Bregovićev

10 Termin Boltera (Bolter) i Gruzina (Grusin) koji je Lev Manovič (Lev Manovitch) načinio poznatim (*The Language of New Media*, 2001). Odnosi se na remedijalizaciju kao treću karakteristiku genealogije novih medija, zajedno sa idejama neposrednosti i hiperposredovanosti, dve suprotne ali povezane strategije remedijalizacije: prva teži 'nevidljivosti' medija, a druga njihovoj prisutnosti. Više u: Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge Massacushetts: MIT Press, 1999), 20–52. Budući da obe deluju u sferi (vizuelne) reprezentacije, tj. konstrukcije realnosti i sveta kao takvog, ove strategije mogu se primeniti na postojeće u stvaranju/izvođenju muzičkih svetova.

postupak obrade obrade, ovoga puta tradicionalne romske pesme, pojavljuje 1990. godine na albumu Zdravka Čolića „Da ti kažem šta mi je".

Tabela 1. Prikaz 'porekla' pesama u Dalarasovim izdanjima

Album *Thessaloniki-Yanena With Two Canvas Shoes*, 1999.	**Originali**	**Obrade**	**Obrade**
1. „Sou Aksize Mia Kalyetri Agkalia"	Bregović/Bijelo dugme, „Ipak, poželim neko pismo" (*Bitanga i princeza*, 1979)		
2. „Ki an se thelo"	Dahmane El Harači „Ya Rayah" (1973)	Rašid Taha, „Ya Rayah"(1997)	Bregović/Čolić, „Jako, jako slabo srce zavodiš" (*Kad bi moja bila*, 1997)
3. „Me lene Popi"	Bregović/Čolić, zasnovano na romskoj pesmi „Čukarije" (*Da ti kažem šta mi je*, 1990)		
4. „Ena tragoudi gia tin Eleni F."	Hrvatska nacionalna himna + Đorđe Maksimović „Tamo daleko" (1916)	Bregović, „Lijepa naša"(*Ćiribiribela*, 1988)	
5. „Nychta"	Bregović, „Mesečina" (*Podzemlje*, 1995)		
6. „To Tragoudi Tis Broxis"	Bregović/Bijelo dugme, „Ako možeš, zaboravi" (*Uspavanka za Radmilu M*, 1979)		
7. „Tis Agapis Sou To Risko"	refren „Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo" (*Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo*, 1985) + strofe Bregović/Čolić, „Jasmina" (*Kad bi moja bila*, 1997)	Bregović-Čolić, „Jasmina" (*Kad bi moja bila*, 1997)	
8. „Kerna Mas (Veligradi – Hania)"	Bregović, „Borino oro" (*Les temps du Gitanes*, 1989)		
9. „Pou Na'Sai Twra, Anna"	Bregović, „Tango" (*Les temps du Gitanes*, 1989)	Bregović-Čolić, „Tabakera" (*Podzemlje*, 1995)	Bregović-Čolić, „Tabakera" (*Kad bi moja bila*, 1997)
10. „Martyra Ta (Lubenica)"	Džej Ramadanovski, „Lubenica" (1991)		

Interpretacije Zdravka Čolića za naše razmatranje su važne iz više razloga, ali je najvažnije to što je u pitanju velika pevačka ex-Yu zvezda, sa reputacijom sličnoj onoj Jorgosa Dalarasa, velike grčke zvezde, kome je Bregović posvetio album. Takođe, na Dalarasovom albumu najveći je procenat pesama koje postoje i u Čolićevom pevačkom opusu, što jasno pokazuje marketinške i autorske strategije Gorana Bregovića, koji je oduvek nastojao da piše za velike interpretatore.

Jedna od 'zajedničkih' pesama Čolića i Dalarasa, mada po aranžerskom postupku naizgled slična prethodnoj, a zapravo je svedočanstvo komplikovanijeg zahvata, jeste pesma „Ki an se thelo" (Κι αν σε θέλω). Činjenica da je reč o obradi pesme „Ya Rayah" Dahmana El Haračija (Dahmane El Harrachi), popularnog alžirskog muzičara 1970-ih, a da ju je u život/kulturalnu cirkulaciju 1997. godine vratio Rašid Taha (Rachid Taha), našu pažnju skreće na već pomenutu remedijalizaciju Bregovićevog tipa. Iste godine, verovatno čuvši ovu pesmu u Francuskoj, Bregović pravi obradu za Zdravka Čolića, „Jako, jako, slabo srce zavodiš", dok dve godine kasnije priređuje pesmu za Dalarasa („Ki an se thelo"). Aktualizacija tradicionalnih načina medijacije/migracija muzike ovde je u aranžerskom postupku postignuta upotrebom žičanih instrumenata karakterističnih za nacionalne formate – u alžirskim varijantama ud, u srpskoj gitare, a u grčkoj – buzuki, uvek uz gudače i darabuke. Dakle, u nepune dve godine, dve mega zvezde u njihovim sredinama, pevaju istu pesmu u različitim, prilagođenim aranžmanima. Bregovića ne zanima 'original', on kreće od obrade i pravi sopstvene varijante. Ponavljanje omogućava razliku, medijacija je omogućena remedijalizacijom (u kojoj su kao medij shvaćene instrumentacija, jezik, glas – telo stvoreno aktualizacijom afekata). Iz geografskih i istorijskih stratuma „Ya Rayah" je deteritorijalizovana reteritorijalizujući tela balkanskih pop pesama „Jako, jako" i „Ki an se thelo".

Korak dalje od obrade u pravcu bregovićevskog spoja obrade i citata i *cut and paste* kolaža realizovan je u slučaju pesmama „Tabakera", odnosno „Pou Na'Sai Tora, Anna" (Πού Να 'σαι Τώρα, Άννα). Instrumentalni tango, komponovan 1989. za Kusturičin film *Dom za vešanje*, potom uparen sa njemu 'pripadajućim' fado glasom i interpretacijom Sezarije Evore (Cesária Évora) na *soundtrack*-u za naredni Kusturičin veliki uspeh – *Podzemlje* (*Underground*, 1995), postaje balkanskom ne samo u Čolićevoj interpretaciji, već i u potonjoj Dalarasovoj. U slučaju Dalarasa, Bregović se odlučuje za varijantu u kojoj se govorni glas kombinuje sa pevanim nad istim muzičkim materijalom koji je u Čolićevoj i ranijoj interpretaciji Sezarije Evore, pevan. Dalaras peva samo refren, dok u većem delu pesme recituje stihove koji su zapravo grčki prepev stihova za stanovnike sa ex-Yu prostora čuvene, pesme hrvatskog kantautora, Arsena Dedića, „Ne daj se, Ines".[11] I, kako onda govoriti o autentičnom

11 Godine 1985. je kultunu interpretaciju pesme, za album istog naziva, snimio glumac, Rade Šer-

u produkciji ili kako primiti autentično? Jer, niko od ex-Yu slušalaca neće razumeti da je u pitanju ona „ista", Dedićeva Ines, niko od grčkih ni ne zna da je Ines nekada postojala, za njih postoje ljubavni stihovi posvećeni Ani, sentimentalna, nevina melodija pratnje, nalik na tango i Dalarasova interpretacija.

Konačno, za Bregovića najtipičniji postupak kolažiranja obrada segmenata već postojećih pesama, evidentan je u slučaju pesme „Tis Agapis Sou to Risko" (Της Αγάπης Σου Το Ρίσκο) sa Dalarasovog albuma. Ovde Bregović uparuje „platnene cipele" Čolićeve pesme „Jasmina" (takođe vremenski najbliže, iz 1997. godine) za strofe, i refren koji je obrada refrena iz pesme „Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo" sa istoimenog albuma Bijelog dugmeta iz 1986. godine. I ovde je produkcija značenja, nemogućnost postizanja univerzalnog/balkanskog značenja potekla iz intervencije kompozitora. Grčki tekst je ljubavni, kakav je i tekst „Jasmine", ali ljubavna lirika refrena za slušaoce s ex-Yu prostora prerasta u riskantnu ljubav prema bivšoj domovini. Kao da Bregović, zastupajući univerzalizam zapravo svedoči o nemogućnosti njegovog postojanja, kao da prihvatanjem globalizacijskih procesa maskiranih glorifikacijom razlika razgolićuje te iste procese. Jer, govor o razlikama proizvodi razlike. Samo repeticija omogućava različitost postajanja.

I, dok se mogućnost čitanja refrena u slučaju pesme „Tis Agapis Sou to Risko" kao „opasne ljubavi" prema bivšoj Jugoslaviji može činiti 'nategnutom' posebno ako se ima u vidu Bregovićeva navodna apolitičnost, dotle na istom albumu za Dalarasa nalazi pesma koja je svakako, makar na jednom sasvim individualnom planu, dovesti u pitanje.[12]

Delimično u svetlu ovih činjenica posmatramo i pesmu „Ena tragoudi gia tin Eleni F." (Ένα τραγούδι για την Ελένη F) na Dalarasovom albumu čija 'preteča' u Bregovićevom opusu, zauzima osobeno mesto. Naime, na poslednjem albumu Bijelog dugmeta *Ćiribiribela* (1988) nalazi se manje poznata pesma, „Lijepa naša" čiji naslov je isti kao i početak hrvatske nacionalne himne, a nakon strofa u 'tromom' parnom taktu, gotovo nalik posmrtnom maršu, uz redukovanu pratnju bubnja i basa, kasnije i gudača, sledi refren koji kombinuje prvu rečenicu hrvatske himne i prvu rečenicu srpske pesme „Tamo daleko". Dok je vernost originalu u slučaju hrvatske pesme izrazitija, dotle

bedžija, a muziku i tekst je uradio Arsen Dedić (1938–2015).

12 Naime, Bregović značajan deo 1999. godine provodi u Grčkoj, u Solunu. Tu je radio muziku za predstavu *Tišina Balkana*, koja je zapravo ex-Yu koprodukcija. U isto vreme u toku je bilo NATO bombardovanje SR Jugoslavije (Srbije i Crne Gore) – čijim je završetkom, juna 1999, zapravo završena era ratnih balkanskih sukoba.

je, najverovatnije zbog pevačkih mogućnosti i karakteristika Alena Islamovića, 'ulazak' u „Tamo daleko" (prvi dvotakt pesme) izmenjen.

Bregović je grčku obradu uradio u saradnji sa Harisom Mikelisom (Χάρης Κατσιμίχας), koji je očito doprineo toplijem, setnijem, pa ipak životnijem nalik na rebetiko zvuku strofa, istaknutoj ulozi buzukija i kasnije violine u instrumentalnim prelazima, ali refren je sačuvan u donekle, i na intrigantan način izmenjenoj varijanti. Naime, refren sada gotovo u potpunosti 'pripada' segmentu pesme (prve dve rečenice) „Tamo daleko" čiji je autor Đorđe Marinković. Reč je o jednoj od najpoznatijih srpskih pesama iz I svetskog rata, nastaloj na Krfu 1916. godine po proboju Solunskog fronta. Đorđe Marinković je sa preživelim srpskim vojnicima prebačen u Francusku i nikada se više nije vratio u domovinu. Ipak, pesma je postala simbol stradanja srpske vojske, pa samim tim i nacionalni simbol. Kada ovome dodamo činjenicu da korišćenjem ove melodije u pesmi pevanoj na grčkom, snimljenoj na albumu koji u nazivu ima Solun i Janinu, snimljenom u Grčkoj – zemlji bliskoj Srbiji – u vremenu koje je za Srbiju „iskočilo iz zgloba", u kojem su stradanja iz Prvog svetskog rata 'remedijalizovana' u optužbe za genocid, ovaj Bregovićev potez, ma kako njemu primeren, ne može da se tumači kao apolitičan. No, kao dodatna potvrda teze da Bregović svoja paralelna (nacionalna) srpsko-hrvatsko-jugoslovenska postojanja remedijalizuje u balkanska, opravdane uparivanjem grčkog i srpskog, u ovoj pesmi služi i sada gotovo neprimetan, zahvaljujući skraćenju koje je pretrpeo i na samom početku refrena – jedan takt uvoda u refren, maleni ostatak hrvatske nacionalne himne „Lijepa naša". Da li je „Tamo daleko" bliža Grcima ili Bregoviću, ili i ovde možemo postupak opravdati Dalarasovim pevačkim karakteristikama? Ta mala razlika, taj mali detalj, čine da se, ovoga puta, umesto u agoniji zemlje na izdisaju, na suncem okupanoj površini Egejskog mora ogledaju, i jedna drugoj odraze dodiruju (kao u stvarnosti, baš kao u Bregovićevom postojanju) Srbija i Hrvatska, njihove dve patriotske pesme čije segmente Dalaras interpretira, kao i Islamović, uz pratnju muškog hora, što se potom za slušaoce u Grčkoj aktualizuje kao „tradicionalna" grčka pesma, a za Srbe i Hrvate kao njena kombinacija sa srpskim i hrvatskim patriotskim pesmama. Bregović u originalu na kraju pesme kaže: „tamo gde moje srce stanuje, tamo na Božić za mnom tuguju". Da li je to „tamo" i daleko, ili je zapravo njegovo tamo – svuda, odnosno sada i ovde? I čije su, pa, sada ove pesme?

Otkrivanjem ili neskrivanjem porekla svojih obrada Bregović ukida potrebu za polaganjem prava na poreklo. Jer, čini se da je u slučaju Bregovića *cut and paste* zapravo remedijalizovana obrada, obrada obrade, reformatiranje formata... Korišćenjem proverenih metoda medijacije muzike – obrade i njihovo *cut and paste* kolažiranje – on postiže: a) razliku putem remedijalizacije/reformatiranja postojećih muzika, i b) simultanost postajanja u stratumu koji bismo upravo zbog takvih

aktualizacija mogli nazvati „balkanskom popularnom muzikom". Bregovićevo sada i ovde je u trenutku kada se nalazio u Grčkoj, bilo aktualizovano kroz grčko-srpsko postajanje Balkanom, odnosno, postajanje njihovih muzika balkanskom muzikom, i istovremeno sa *world music*-om dok su one same u procesu recepcije najčešće aktualizovane kao 'naše'. Osvešćivanjem ovih procesa kroz strategiju postajanja balkanskom muzikom zapravo je ukinuta mogućnost govora o balkanskim nacionalizmima, karakterističnog za dokumentarac od čijeg smo parafraziranog naslova krenuli. No, mada je najverovatnije u pitanju još samo jedan globalizacijski trik, čini se da je ipak doprineo definitivnom raskidu sa zamisli o autentičnom, što za diskurse o muzici, a posebno popularnoj muzici, jeste značajan korak.

Bibliografija

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge Massacushetts: MIT Press, 1999.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateus. Capitalism and Schizophrenia*, translated and foreword by Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.

Middleton, Richard. *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music*. New York & London: Routledge, 1996.

Negus, Keith. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Whose are these Songs? Serbian/ex-Yu and Greek Input in Balkan's Popular Music
– summary –

Through the analysis of the ('origins' of) songs from *Thessaloniki-Yannina with Two Canvas Shoes* album, that ex-Yu/Serbian composer Goran Bregović had written for Greek singer, George Dalaras, the issues of remediation in music production and reception are being addressed. And, by addressing this issue, the concept of 'becoming' through affect in Deleuze and Guattari's terms had been applied to the popular music products showing their temporary Balkan 'faces' be(com)ing actualized via Greek and ex-Yu/Serbian collaboration in the realm that could be called Balkan popular music.

PESME POD SLIKAMA: TRANS-POZICIJE POP PESAMA U SERIJI *UVOD U ANATOMIJU*

Vesna Mikić i Adriana Sabo

Tekst je predstavljen na 13. Međunarodnoj konferenciji Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Transpositions: Music/Image *2016. godine u Beogradu. Publikovan je na engleskom jeziku pod nazivom: „Songs beneath Images – Trans-positions of Pop Songs in Grey's Anatomy TV series", u:* MUSIC/IMAGE: transpositions, translations, transformations... *Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mlađenović and Ivana Perković (eds.), Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, 2018, 215–231. Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost Centra za izdavačkudelatnost Fakulteta muzičke umetnosti.*

Napretkom digitalne tehnologije i interneta, više nego ikada pre, televizija je bivala suočena sa fatalističkom prognozom javnosti, te osuđena na izumiranje od strane intelektualne elite, ali ipak, kao kakav stari aristokrata, uspela je da se prilagodi i preživi, da bi doživela preporod tokom poslednje dve decenije (posebno nakon implementacije protokola Web 2.0) i potvrdila status „u svetu najvećeg, najraznolikijeg i najuticajnijeg narativnog medija".[1] Ovakvu tranziciju televizije su gotovo istovremeno prepoznala i ispratila, ako ne i najavila u pojedinim slučajevima, teorijska pomeranja u hibridnom polju studija televizije. Uloga muzike, a posebno popularne pesme u ovakvoj vrsti „transmedijskog pripovedanja" (Dženkins/ Jenkins/),[2] ili „multimedijalnog/multi-slikovnog konteksta" koji su postali poznati kao „televizija posle TV-a", ili „postnetwork" TV,[3] iako prepoznata, nije bila predmet interesovanja istraživača/ica muzike. Čini se ipak da promena koju Kaldvel (Caldwell)

1 Jeffrey Sconce, „What if? Charting Television's New Textual Boundaries", in: *Television After TV. Essays on a Medium in Transition,* ed. Linn Spiegel and Jan Olsson (Durham and London: Duke University Press, 2004), 111.

2 Koncept transmedijskog pripovedanja je detaljno razradio Henri Dženkins (Henry Jenkins) u publikaciji *Convergence culture. Where Old and New Media Collide* (New York and London: New York University Press, 2006).

3 U slobodnom prevodu, televizija posle mreže. Termin je afirmisala Amanda Loc (Amanda Lotz), kako bi objasnila novu fazu u razvoju televizijskog medija, vezanu za afirmaciju drugačijih načina konzumiranja i proizvodnje televizijskih programa, a koji se mahom vezuju za pojavu striming platfomi popt Netfliksa, Hulua, itd. Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized* (New York and London: New York University Press, 2014).

opisuje kao potrebu da se razume televizijska „kultura produkcije", uz već ustaljen pristup istraživanju „produkciji kulture" – gde se oba koncepta razumeju u ključu produkcije znanja – može otvoriti prostor za ponovno formulisanje teoretizacija muzike kao jednog od aktera u produkciji znanja, a koji nas navodi da usvojimo nove „protokole gledanja".[4]

Iako se savremena televizija opisuje terminom *postnetwork*, čime se između ostalog ukazuje na činjenicu da je era takozvnih velikih televizijskih produkcija (u američkom kontekstu su to kompanije poput ABC, NBC, CBS) završena, ipak treba precizirati da su upravo ovi emiteri bili na čelu pomenutih promena. S tim u vezi, fenomen/proizvod popularne kulture na koji ćemo se ovom prilikom fokusirati, jeste popularna drama o lekarima produkcijske kuće ABC (American Broadcasting Company), *Uvod u anatomiju* (*Grey's Anatomy*). U pitanju je, naime, jedna od serija sa najdužim periodom emitovanja, koja je u jesen 2017. godine, ušla u četrnaestu godinu.[5] Prema sajtu IMDB,[6] ocenjena je sa 7.6/10, dok je na tv.com rangirana sa 8.8/10.[7] Osim ovih činjenica, treba pomenuti i to da je serija snažno i kontinuirano diversifikovala sopstveni odnos prema pop pesmama, što je, može se reći, jedan od razloga njenog uspeha. Najočiglednija veza serije i pop muzike leži u činjenici da je naslov svake epizode preuzet iz sveta pop muzike, odnosno da epizode nose nazive popularnih pesama.[8] Naslov je, svakako, biran tako da opisuje dešavanja u datoj epizodi. Činjenica da publika *Uvod u anatomiju* najčešće prepoznaje i po ovom odnosu sa popularnom muzikom, potvrđena je i, na primer, nagradom Gremi koju je 2006. godine dobila muzika iz druge sezone serije. Budući da mnoge pesme koje se pojavljuju u seriji pripadaju takozvanoj alternativnoj, ili indi muzici, može se takođe reći da je serija često služila i kao sredstvo za promociju različitih umetnika i umetnica kojima je omogućila vidljivost i pristup širokoj publici.[9]

Ovaj produkt popularne kulture je, dakle, ostvario snažan uticaj, te postao važan akter u procesu proizvodnje kulture i znanja. Tu ulogu na slikovit način ilustruje i činjenica da serija nosi naziv po čuvenom američkom udžbeniku iz anatomije autora Henrija Greja (Henry Gray) (prvi put je objavljen 1858. godine, a poslednje 41. dopunjeno izdanje, objavljeno je 2015. godine), te smo morale da se zapitamo: kakvo

4 Spiegel, „Introduction", in *Television After TV*... op. cit., 6.

5 U trenutku prevođenja ovog teksta, *Uvod u anatomiju* je započeo emitovanje sedamnaeste sezone.

6 http://www.imdb.com/title/tt0413573/?ref_=ttep_ep_tt (Pristupljeno 29. januara 2018).

7 http://www.tv.com/shows/greys-anatomy/ (Pristupljeno 29. januara 2018).

8 https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Grey%27s_Anatomy_episodes. Tu su, na primer, *A Hard Day's Night* (prva epizoda prve sezone), *Raindrops Keep Falling on My Head* (prva epizoda druge sezone), *Let it Be* (osma epizoda druge sezone) itd.

9 Među takvim umetnicima/umetnicama možemo pomenuti Ingrid Majklosn (Ingrid Michaelson), Meta Kernija (Mat Kearney), ili bend Snow Patrol, čija je pesma „Chasing Cars" obeležila epizodu-mjuzikl o kojoj će više reči biti u nastavku teksta.

specifično (auditivno) znanje možemo uočiti u načinu na koji autori i autorke *Uvoda u anatomiju* pozicioniraju i trans-pozicioniraju popularnu pesmu? Šta možemo naučiti iz različitih odnosa u koje stupaju muzika i slika, a koji čine jedinstven, višeslojni sadržaj? Nije li znanje koje se proizvodi ne samo muzičko, već istovremeno i opštije, znanje o svetu u kome živimo – znanje koje nas navodi da preispitujemo odnos između 'stvarnog' i 'izmišljenog', i koje nas upućuje na činjenicu da je svet u kome živimo podjednako konstruisan i proizveden, kao i svet koji vidimo na ekranu?

Uvod u anatomiju se najčešće određuje kao sapunica ili sapunska opera, imajući u vidu engleski termin *soap opera*, budući da poseduje veliki broj karakteristika koje su tipične za ovu formu. Prema Braunu, sapunicu karakteriše:

1. serijalizovana forma koja se odupire narativnom završetku
2. veliki broj likova i priča
3. dešavanje u vremenu koje protiče paralelno stvarnom vremenu i implicira da radnja nastavlja da se dešava bez obzira na to da li je gledamo ili ne
4. nagle smene delova
5. naglasak na dijalogu, rešavanju problema i intimnim razgovorima
6. muški likovi koji su „osetljivi muškarci"
7. ženski likovi koji su često profesionalno ili na drugi način moćni u svetu izvan doma
8. dom, ili neki drugi prostor koji funkcioniše kao dom, a koji predstavlja mesto na kome se radnja serije dešava. [10]

Jedna od osnovnih karakteristika serije *Uvod u anatomiju*, koju publika i kritičari određuju kao sapunicu, jeste i to da je primarno namenjena ženskoj publici. S druge strane, u skladu sa Fiskovom (John Fiske) idejom o „rodno određenoj televiziji" (engl. *gendered television*),[11] Kristin Sodari (Christine Sodari) ukazuje na to da su „medicinske drame kao što su *Urgentni centar* (*ER*, NBC) ili *Uvod u anatomiju* (ABC), zapravo poluserijalizovani rodni hibridi, a ne čistokrvne sapunice, budući da neke od njihovih priča nastavljaju, a druge se završavaju sa datom epizodom".[12] *Uvod u anatomiju* se takođe može smatrati i dobrim primerom televizijskog formata koji preuzima strategiju takozvanog kumulativnog narativa koji

10 John Fiske, *Television Culture. Popular Pleasures and Politics* (Taylor & Francis e-Library, 2001), 178.
11 Ibid.,178.
12 Christine Sodari, „Of Soap Operas, Space Operas, and Television's Rocky Romance with the Feminine Form", in: *The Survival of Soap Opera. Transformations for a New Media Era* by Sam Ford, Abigail De Kosnik, and C. Lee Harrington (eds.) (University Press of Mississippi, 2011), 108.

> [n]ije samo promenio način na koji gledaoci gledaju televiziju, već i to *ko* je gleda. Kada je u pitanju demografija, ugnježdene samostalne priče u okviru većih lukova priče inkorporiraju ubedljiviju, „realističnu" estetiku u programe udarnih termina, pretvarajući TV serije nižeg kvaliteta u ono što je jedan kritičar nazvao „romanom udarnog termina". Paradoksalno, upravo se serijalni elementi koji su dugo bili kritikovani u sapunicama, petparačkim pričama i drugim „niskim" žanrovima sada koriste kako bi se uvećale konotacije na „kvalitet" (a na taj način i poželjnu demografiju) u televizijskim dramama.[13]

Oslanjajući se na mehanizam „varirane repeticije" koji nudi kumulativni televizijski narativ, *Uvod u anatomiju* preuzima konvencije sapunice, te se odlično uklapa u dugi niz televizijskih serija kreiranih u SAD, a koje promovišu (neo)liberalne ideje političke korektnosti, preispitujući sve neuralgične tačke današnjice, naturalizujući sve „čudake" i „neobične" probleme (vezane za rod, rasu, posttraumatski stresni poremećaj, opsesivno-kompulzivne poremećaje, religiju, drugačije sposobne osobe, prekomernu težinu, seksualnu orijentaciju, zdravstvena stanja itd). Ipak, dva najznačajnija „problema" kojima je serija posvećena, i koja su često u njoj depolitizovana, jesu rodna i rasna ravnopravnost. Na primer, audicije za seriju su navodno bile „slepe" (engl. *color blind*), odnosno, glumci su birani isključivo na osnovu glumačkih sposobnosti, a ne etniciteta (sic!). Takođe, u ovom slučaju žene „vode glavnu reč", a *Uvod u anatomiju* nam predstavlja bogatu paletu snažnih, obrazovanih i uspešnih žena koje, bez obzira na to kuda vodi njihova priča, na kraju pristanu na društvene norme, udaju se i rode decu, pokazujući time da žene zaista mogu da „imaju sve". Ako ne, ženski lik ili tragično strada, ili napusti seriju, što je u televizijskom svetu nešto drugačija vrsta smrti. Drugim rečima, serija je utemeljena na kvazifeminističkom ili post/neoliberalno feminističkim idejama, koje se kroz različite priče iznova afirmišu. Centralno mesto žena je sugerisano i samim nazivom serije, budući da je „Grej" iz engleskog naslova *Grey's Anatomy*, prezime glavnog ženskog lika – Grej je Meridit (Meridith Grey), a ne Henri, autor istoimenog udžbenika. Tome treba dodati i podatak da su 2007. godine, kreatorka serije Šonda Rajms (Shonda Rhimes) i glumice dobile Lusi nagradu „Žene u filmu" (Women in Film Lucy Award), za doprinos promeni percepcije žena putem televizijskog medija.[14]

13 Sconce, "What if? …, op.cit, 99.

14 Šonda Rajms je kreatorka još serija koje pripadaju istom žanru, i u kojima se na sličan način obrađuju pitanja rodne i rasne ravnopravnosti. To su *Privatna praksa* (*Private Practice*, 2007–2013), spinof *Uvoda u anatomiju*, koji prati život Edison Montgomeri (Addison Montgomery), bivše žene Dereka Šeparda (Derek Shepard) i drugih bogatih lekara iz Los Anđelesa; *Skandal* (*Scandal*, 2012–2018) i *Kako se izvući sa ubistvom* (*How to get Away with Murder* 2014–2020), posvećene snažnim, crnim

Drugim rečima, *Uvod u anatomiju* nas takođe poziva da promišljamo načine na koji se drugost, kao i odnos između pojedinca i društva konstruiše i reprezentuje kroz sliku, ali i muziku. Kako je, između ostalih primetila i Vendi Braun (Wendy Brown), diksurs (neo)liberalne demokratije dominantan u društvima takozvanog razvijenog zapada, zasnovan je na konceptu idealnog ljudskog bića/osobe/građanina. Različite drugosti se u takvim društvima neutralizuju, bilo kroz njihovo uključivanje u koncept „apstraktne osobe" („abstract personhood"), ili kroz „predstavljanje drugosti kao nevažnih (i) njihovu depolitizaciju kroz razumevanje u ključu 'stilova života', 'raznolikosti' ili posmatranja kao 'ljudi kao i drugih'".[15] U skladu sa time, može se reći da je takva neutralizacija, odnosno depolitizacija ključna za pozicioniranje drugosti u okviru *Uvoda u anatomiju*, te da je ona postignuta – paradoksalno – kroz različite gestove preterivanja (koji su takođe tipični za sapunice i druge vrste popularnih serija). Dok su, sa jedne strane, sve različitosti snažno naglašene, mora se primetiti i to da se kroz seriju šalje jasna poruka da su to ipak „ljudi kao i svi drugi", čije razlike bivaju prihvaćene onda kada se svrstaju u određenu kategoriju – da li su različiti po pitanju rase, religijske pripadnosti, seksualne orijentacije itd. Drugim rečima, likovi ove medicinske drame predstavljaju različite delove društva, svi su različiti, ali su te razlike istovremeno prenaglašene, i time neutralizovane pod kišobranom „apstraktne osobe".

Sapunska opera transponovana u sapunski oratorijum

Kako je već istaknuto, muzika i popularna pesma, igraju važnu ulogu u postizanju svojevrsnog preterivanja, tipičnog za *Uvod u anatomiju*. Ipak, treba naglasiti da, kada je u pitanju pojavljivanje (poznatih) pop pesama u seriji, uvek čujemo obrade – nikada dakle nisu u pitanju originalne pesme, već su one prisutne u „neutralizovanoj", „nenametljivoj" formi obrade koju najčešće izvode žene.[16] Ne samo da ovakva strategija umanjuje ukupne troškove produkcije serije, već doprinose i ublažavanju potencijalne moći pop pesme. Aranžman pomenutih obrada je mahom vrlo jednostavan – čine ga glas i gitara/klavir, i tek povremeno glas i orkestar, dok je u prvi plan postavljen tekst. Muzika ima ulogu u svojevrsnom oslikavanju teksta koji predstavlja glavnog nosioca značenja i mahom je „neutralna"

ženskim likovima koje se kreću kroz svetove politike, intrige i zločina.

15 Wendy Brown, *States of Injury. Power and Freedom in Late Modernity* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995), 53.

16 Na dugačkoj listi umetnica su i Ajvi (Ivy), Brendi Karlajl (Brandi Carlile), Emilijana Torini (Emiliana Torrini), Ingrid Majklson, Tigan i Sara (Tegan and Sara), Džil Endruz (Jill Andrews), Zola Džizs (Zola Jesus) i mnogi drugi čije glasove možemo čuti mahom u trenucima velikog emotivnog naboja. Arhiva pesama iz *Uvoda u anatomiju* je dostupna i na https://www.tunefind.com/show/greys-anatomy.

– uvek tonalna, dijatonska, bez hromatike ili neke vrste gesta koji bi se na bilo koji način istakao. Takva strategija, dakle, ima (najmanje) dvostruku ulogu: da istakne određeno društveno pitanje i da istovremeno „omekša" njihov politički potencijal.

Čineći određena društvena pitanja vidljivim, ponekad na otvoreno operski način, u smislu emocionalnog i fizičkog dramskog „prenaglašavanja", konvencije uočljive u seriji (kao i u društvu koje predstavlja/iznova stvara, i u kome postoji) bivaju prevaziđene, zapravo transponovane u svet produkcije specifičnog znanja, čime postaju ili parodije, ili gotovo sramotno nepodnošljive i „neprirodne" (u smislu „stvari koje volimo da mrzimo"). Dakle, iz ugla muzike, kao proizvod specifične biopolitike, kao svojevrstan udžbenik i gotovo kao „svedočanstvo Meridit Grej",[17] *Uvod u anatomiju* se može opisati kao „sapunski oratorijum", kao i sapunska opera (sapunica) – ili možda, „sapunska opera-oratorijum"? Takav zaključak je, takođe, uslovljen činjenicom da svaka epizoda ima, gotovo isključivo jednog, ženskog glavnog naratora (najčešće je u pitanju dr Meridit Grej). Takođe, kako će se pokazati, strategije (trans)pozicioniranja, prenamene i upotrebe tekstova pesama popularne muzike i muzičkog sadržaja, kao i činjenica da su uglavnom tretirani kao *stock music*, pozivaju na poređenje između uloge pop muzike i one koju hor (ili komentator, kao pokretač i prenosilac radnje) ima u oratorijumu. Na ovom mestu se, tako, mogu iskoristiti različiti predlozi kojima bi se opisale različite strategije transpozicije na relaciji muzika/slika.

Muzika/pop pesma kao slika

Ova strategija se manifestuje kroz činjenicu da je naslov određene pesme uvek iskorišćen kao naslov epizode, objašnjavajući opštu ideju iza priče na direktan način, čime se, takođe, redefiniše i sama pesma. Na primer, epizoda koja nosi naziv „Osećam da se zemlja pomera" („I Feel the Earth Move"), naslovljena je prema istoimenoj pesmi Kerol King (Carole King), a njena radnja prati haos koji nastaje nakon što je snažan zemljotres pogodio Sijetl. Takođe, prva epizoda serije nosi naziv po čuvenoj pesmi Bitlsa (The Beatles) „A Hard Day's Night" (u slobodnom prevodu „Noć teškog dana"), referirajući na iscrpljujuće živote koje vode hirurški stažisti. Pored toga, ova epizoda uspostavlja i pravilo koje će se primenjivati i na svaku narednu epizodu *Uvoda u anatomiju* – pesma koja se pojavljuje u naslovu, nikad se ne čuje u toku epizode. Zahvaljujući takvoj praksi, publika može da stvori različita očekivanja – zasnovana na prethodnom znanju o pesmi, odnosno na nepostojanju istog – pre

17 U izvornom tekstu, ovde je iskorišćena igra rečima „Grey's Test(imony)" – referirajući na izazove kroz koje prolazi glavni lik (Grey's Test), ali i svedočenja o istim izazovima (Grey's Testimony).

nego što pogleda epizodu, te ih prilagodi novim značenjima koja su proizvedena tokom epizode.

Pop pesme u slikama

Veliki broj epizoda se oslanja na ulogu muzike kao komentatora, gde se tekst pesme koristi kako bi se određenoj situaciji pridodala nova perspektiva. Takva transpozicija se najčešće, mada ne isključivo, dešava u epizodama na kraju polovine sezone, odnosno na kraju sezone, u kojima se gradi neizvesnost. Na primer, finale polovine desete sezone, naslovljeno „Get Up, Stand Up", završava se sa prekinutim venčanjem – kada jedan od likova doslovno ustaje pred svima i izjavljuje ljubav prema mladi (i ostavljajući publiku da čeka nekoliko meseci na razrešenje situacije). Tako se legendarna pesma Boba Marlija (Bob Marley) koja nas poziva da ustanemo za svoja prava, preznačava, a njen politički karakter ublažava, stavljanjem u ovakva ljubavni kontekst. Pored toga, sama scena u kojoj Džekson Ejvori (Jackson Avery) ustaje i iskazuje svoju ljubav, propraćena je obradom pesme „Total Eclipse of a Heart" Boni Tajler (Bonnie Tyler), u aranžmanu za solo ženski glas uz pratnju glavira, čime je snažna i moćna pesma, kakva je ova u originalu pretvorena u emotivnu i prilično 'ljigavu' baladu. Dok gledaoci nisu sigurni šta će se dogoditi – hoće li mlada pristati da pobegne? – umesto odgovora čujemo reči „potpuno pomračenje srca" („total eclipse of a heart") kojima se neizvesnost pojačava, a značenje ovih reči bi se moglo tumačiti na različite načine – čije će se srce pomračiti?

Još jedan primer sličnog odnosa između muzike i slike možemo pronaći u poslednjoj epizodi treće sezone, naslovljenu po pesmi Vitni Hjuston (Whitney Huston) „Didn't We Almost Have It All?" (u slobodnom prevodu „Nismo li za malo imali sve?"). Epizoda završava, između ostalog, trenutkom kada dr Kristina Jang (Christina Yang) shvata da je verenik napustio (pred samo venčanje), i dobija napad panike – ona je bila ta koja je odbijala da se uda, a sada je vidimo, u beloj venčanici koju nije želela, poniženu i ostavljenu pred oltarom. Tokom napada panike, u pozadini čujemo numeru Ingrid Majklson (Ingrid Michaelson) „Keep Breathing" (u slobodnom prevodu „Samo diši" ili „Nastavi da dišeš") i tekst „Jedino što možemo jeste da nastavimo da dišemo" („All we can do is keep breathing") koji se iznova i iznova ponavlja, gotovo dajući protagonistkinji savet – gotovo kako bi to lekar savetovao pacijentu. Pored toga, numera gledaocima šalje i (biopolitičku) poruku prema kojoj moramo da prihvatimo loše stvari koje nam se dešavaju, čime se gledaocima prikazuje i subjekt koji nije kadar da deluje: ljudi se razboljevaju ili bivaju ostavljeni pred oltarom, ali jedino što mi možemo da učinimo jeste da nastavimo da dišemo.

Muzika, kao da je(ste) slika

Primer u kome pronalazimo sve vrste transpozicija na relaciji muzika-slika, specifične strategije obrade pesama, kao i prirodu sapunskog oratorijuma, jeste epizoda po kojoj smo i naslovile ovaj tekst. Ne samo da epizoda „Pesma pod pesmama" („Song Beneath the Song") referira na Stari zavet,[18] već kroz generički podnaslov „muzički događaj", ali i veliki trud uložen u produkciju, ukazuje na snažnu vezu između muzike i slike u produkciji kumulativne narativne strukture *Uvoda u anatomiju*.[19] Ovom epizodom, serija je snažno stupila u polje opere/mjuzikla/oratorijuma, budući da u njoj muzika izlazi iz svoje dotadašnje „zakulisne" uloge, transpozicijom glumaca u ulogu pevača. Struktura „Pesme pod pesmama" je zamišljena u skladu sa pravilima vokalno-instrumentalne muzike, kroz smenu pevanja i govora kojima se naizmenično pokreće i objašnjava radnja.

Epizoda započinje na već ustaljen način, glasom naratorke koja gledaoce uvodi u priču. Ovog puta, čujemo glas protagonistkinje epizode, dr Kali Tores (Callie Torres), koja je doživela ozbiljnu saobraćajnu nesreću nakon što je dugogodišnja devojka u kolima iznenada zaprosila, i zadobila ozbiljne povrede – a kako bi stvari bile još dramatičnije, dr Tores je u trenutku nesreće u šestom mesecu trudnoće. Ona naraciju započinje na način uobičajen za *Uvod u anatomiju*, povlačeći paralele između stvarnog života i medicine, razmišljajući o misterijama ljudskog mozga i neobičnim stvarima koje mu se događaju u trenucima traume. Dok nas upućuje u činjenicu da je njen um u stanju šoka, protagonistkinja vidi sebe kako stoji pored mesta nesreće – mirna, zdrava i bez trudničkog stomaka – i čuje sebe kako peva refren numere koja se pojavljuje u špici serije, a čiji tekst u slobodnom prevodu glasi „niko ne zna gde možemo završiti" („Nobody knows where we might end up").[20] Na ovom mestu treba napomenuti da, kako bi uvele varijantnost u strukturu, mnoge serije skorije proizvodnje, umesto konvencije uvođenja amnezije u radnju, istražuju mogućnosti programa da „prikazivanjem 'vanrednih okolnosti' motivišu privremenu, ali često vrlo dramatičnu promenu u određenom liku".[21] U našem

18 Naslov je, čini se, jasna referenca na „Pesmu nad pesmama" iz Starog zaveta koja – u zavisnosti od toga ko je čita (odnosno da li se tumači u odnosu na jevrejsko ili hrišćansko učenje) – vrlo pojednostavljeno rečeno, govori o ljubavi između muškarca i žene, ili Hrista i njegove neveste, Crkve. U slučaju ovakve reference u kontekstu *Uvoda u anatomiju*, jasno je da postoji nastojanje da se ponovo pošalje biopolitička poruka, budući da epizoda u fokus stavlja dve žene koje planiraju venčanje.

19 Album „Grey's Anatomy: The Music Event" je debitovao na 24. mestu Bilbordovih top 200, sa prodatih 19,000 kopija. U Sjedinjenim državama je dostigao drugo mesto na listi sauntrekova, i peto mesto na listi nezavisnih albuma.

20 Naslov ove numere je „Cozy in a Rocket", a izvodi je grupa PSAPP.

21 Sconce, „What if? …, op.cit., 102.

slučaju, muzika je glavno sredstvo za priređivanje takvih 'vanrednih okolnosti' koje za cilj imaju da naturalizuju/neutrališu gotovo sramotno preuveličanu transpoziciju glumaca u pevače.

Muzika je, sa jedne strane, upotrebljena kako bi se prikazalo nesvesno, Drugo, ono što je 'ispod' svakodnevice, muzika je povezana sa halucinacijama. Kako se epizoda razvija, i drugi lekari se pridružuju pevanju koje je ispresecano govornim segmentima – u zavisnosti od toga da li Kali Tores može da ih čuje ili ne, i da li je scena zamišljena tako da prikazuje radnju ili kontemplaciju (nalik na uloge rečitativa i arije u operskoj strukturi). Kako smo već ukazale, muzika u ovom slučaju ima primarnu ulogu da kreira raspoloženje ili da komentariše radnju – dijalozi nisu pevani. Muzika i tekst pesama se takođe koriste kako bi se 'zaustavila' priča, ili kako bi ponudili 'lirski predah', kao u slučaju fanki numere „Runnin' on Sunshine" posvećene ljubavi i požudi tokom čije izvedbe vidimo parove iz serije koji na različite načine iskazuju naklonost. Ipak, pred kraj epizode, muzika, pored uloge komentatora, dobija i 'moć' da pokrene radnju. Naime, jedna od poslednjih scena prikazuje 'susret' između 'prave' Kali Tores – koja leži u bolničkoj postelji u komi dok vidimo (buduću) zabrinutu verenicu kako sedi uz nju – i 'druge' Kali koja peva, i uspeva da probudi samu sebe pesmom „The Story" („Priča"). Naime, halucinacija uspeva da probudi samu sebe (!) dajući sebi savet rečima pesme – „Ove priče ne znače ništa/Ako nemaš kome da ih ispričaš/Istina je, stvoren(a) sam za tebe". Pozivajući samu sebe da se probudi i da naprosto bude srećna, 'druga' Kali pesmom najavljuje sam kraj epizode.

Još jedan primer upotrebe muzike *kao da je* slika, pronalazimo u epizodi koju smo već pomenule – „I Feel the Earth Move". U ovom slučaju, pomenuta strategija nije primenjena na celokupnu epizodu, već na samo jednu 'preteranu' scenu. Radnja se, kako je već rečeno, dešava nakon snažnog i razornog zemljotresa koji je uslovio da veliki broj ljudi treba hitnu medicinsku pomoć. U sceni o kojoj je ovde reč, doktori pevaju refren pesme „Staying Alive" grupe Bi Džiz (Bee Gees) u pokušaju da, preko telefona, jedanaestogodišnjoj devojčici daju instrukcije kako da pomogne majci primenom masaže srca i veštačkog disanja. Ovde je muzika – odnosno, preciznije, ritam – na direktan način povezana sa dramskim, ali i medicinskim sadržajem serije. Popularnost ove pesme je iskorišćena kako bi devojčica razumela ritam u kome je potrebno da masira srce (nakon što je pre toga uspešno izvršila traheotomiju?), te je time muzika direktno 'ubačena' u priču. Muzika u ovom slučaju, može se reći, ima i svojevrsnu ulogu *Deus ex Machina*, budući da 'sila' njenog ritma održava otkucaje srca, a time i povređenu osobu u životu.

Tišina kao slika

Na kraju, treba istaći i to da, zajedno sa pop pesmom, tišina postepeno prodire u seriju i postaje njen sve važniji akter. U epizodi naslovljenoj „Sound of Silence" (9. epizoda, 12. sezone) po čuvenoj pesmi Sajmona i Garfankla (Simon and Garfunkel), otkrivamo još jednu ulogu pop pesme u *Uvodu u anatomiju* – ona je tu kako bi određenu scenu učinila dramatičnijom, ili pak 'ublažila' jezivost pojedinih scena.[22] „Sound of Silence", naime, prikazuje kako pacijent u stanju šoka napada i brutalno prebija Meredit Grej, što rezultira gubitkom sluha (naravno, privremenim). Epizoda započinje uobičajeno, glasom dr Grej koji nas uvodi u radnju, ali njene reči ne prati muzika. U uvodu, ona objašnjava da je naučno dokazano da muški mozak teže registruje ženski glas – odnosno da, kako kaže nauka, zbog bioloških atributa, muškarcima teže mogu da čuju šta žene imaju da kažu[23] – što znači da, kako kaže sama Meridit, „u ovakvom svetu, u kome su muškarci veći, snažniji i brži – ako nisi spremna da se boriš… Tišina će te ubiti" („In this world, where men are bigger, stronger, faster – if you're not ready to fight…The silence will kill you"). Tim rečima se iznova ističu dva važna aspekta serije – važnost liberalno feminističkih ideja, kao i suštinska važnost muzike. Da li je muzika oružje kojim se borimo protiv smrtonosne tišine – kao žene, Afroamerikanci/ke, gej muškarci, lezbejke, kao Drugi?

Kako se radnja epizode odvija, odsustvo muzike postaje sve upadljivije, i kulminira u trenutku kada dr Grej gubi sluh – kao da je ta strahota najavljena upravo odsustvom muzike. Tako, dok ona ne može da čuje, radnju ne prati muzika, kao da je upravo muzika ono što reprezentuje i (skrivene) misli likova, ili možda pomaže protagonistima da se snađu u situacijama u kojima su se našli. Odsustvo pop pesme je u ovom slučaju rezultiralo i brojnim, može se reći, izneverenim očekivanjima, i pokazalo se kao moćno ekspresivno sredstvo. Čini se da, iako u većini epizoda muzika zadržava tradicionalnu ulogu potcrtavanja emocionalnog efekta scene, ona takođe pomaže publici da se 'probije' kroz neke zastrašujuće situacije, budući da mi kao gledaoci – zahvaljujući upotrebi različitih konvencija – očekujemo da čujemo muziku koji percipiramo kao tužnu, u trenucima kada, na primer, neki lik umire. Drugim rečima, emotivni efekat situacije u kojoj se događa nešto strašno, mnogo je

22 I u ovoj epizodi čujemo glumce kako pevaju numeru naslovljenu „My Girl", a u njoj se pojavljuje i Džejms Pikens Mlađi (James Pickens, Jr.), čime se dodatno afirmišu ideje već pomenute prilikom razmatranja „muzičkog događaja".

23 Ovaj uvod je dobar primer načina na koji se znanje – znanje dr Grej o ljudskoj anatomiji – proizvodi i utemeljuje u seriji. On odlično pokazuje kako *Uvod u anatomiju* deluje kao udžbenik za savremene gledaoce.

jači kada nema muzike, budući da se 'praznina' pokazuje mnogo snažnijom nego bilo šta što bi pop pesma mogla da 'kaže' – gledalac, kao i lik u seriji, je prepušten samom sebi, bez (muzičkog) komentatora koji bi ga kroz situaciju vodio i koji bi mu pomogao. U slučaju ove epizode, muzika se trijumfalno vraća zajedno sa Meriditinim sluhom, 'najavljujući' da je sve u redu, i da su se stvari vratile u normalu.

Nekoliko crtica o 'ženskom'[24]

Verujemo da nije slučajno što je uloga žene u našim društvima – kao i činjenica da 'muški mozak' *ne može* da čuje njihove glasove – iskorišćena kako bi se u *Uvod u anatomiju* uvela „mrtva tišina". Postoje brojne veze između različitih iskustava bivanja ženom, muzike i serije o kojoj je ovom prilikom reč. Najočigledniji jeste da je sapunica, odnosno serija koja koristi kumulativni narativ, najčešće određivana kao „ženski" žanr,[25] budući da je između ostalog, prema brojnim tradicionalnim shvatanjima „žensko" shvatano kao otvoreno, nešto što se opire zaključcima, nestabilno, slojevito itd.[26] Kako je već istaknuto, jedna od osnovnih karakteristika *Uvoda u anatomiju*, jeste neprestano meandriranje između potrebe da se rasvetle važna društvena pitanja, čiji će politički potencijal istovremeno biti i neutralizovan, dok u takvom procesu, muzika ima vrlo važno mesto. U tom smislu, „žensko" se u seriji pojavljuje i kroz činjenicu da je najveći broj umetnika/umetnica čiju muziku čujemo zapravo ženskog roda, čime se iznova – mada ne otvoreno – afirmiše i stereotip prema kome žene vole 'nežnu', 'sladunjavu' pop muziku koja, u brojnim situacijama, deluje kontrastno u odnosu na snagu ženskih likova koje vidimo (pokazujući nam možda ono što su one *zaista*?). U slučaju kada se tišina uvodi u seriju, takođe je moguće ukazati na nekoliko pitanja (ali ne nužno i odgovoriti na njih), koja se mogu interpretirati iz feminističkog ugla. Najveći deo njih se može dovesti u vezu sa idejom da žene „nemaju sopstveni glas", odnosno da – prema na primer, francuskoj feministkinji Lis Irigare (Luce Irigaray) – žene nemaju pristup

24 Originalni termin upotrebljen na ovom mestu je „the feminine". Engleski jezik je u ovom pogledu bogatiji izrazima koji bi se odnosili na žene i njihovo iskustvo bivanja ženom. Termin bi se na srpski mogao prevesti i kao „feminino", ili kao „ženskost" (kvalitet bivanja ženom), dok je termin „ženstvenost" neprikladan u ovom slučaju, budući da se odnosi na određeni set karakteristika koji ženu čine ženstvenom (dakle, „lepom", „privlačnom" itd.), dok se u ovom slučaju, potpoglavlje odnosi na načine na koje se konstruiše ženski identitet, odnosno „ženskost".

25 Referenca na sapun u izrazu „sapunica" ili „sapunska opera", vezuje se za činjenicu da su mnogi proizvođači sapuna, još od tridesetih godina prošlog veka, svoje proizvode reklamirali tokom emitovanja serija na radiju, a koje su bile primarno usmerene ka ženskoj publici i domaćicama, permanentno preokupiranih uklanjanjem tvrdokornih mrlja i koje su, samim tim, bile najveći potrošači sapuna.

26 Upor. John Fiske, *Television Culture. Popular Pleasures and Politics* (Taylor & Francis e-Library, 2001), 179–198.

jeziku (koji se razume kao sistem koji oblikuje svet koji nas okružuje) i prema tome (kako bi to rekao Frojd [Sigmund Freud]), ne postoje. U slučaju pomenute epizode *Uvoda u anatomiju*, možemo se zapitati o tome kakva se (bio)politička poruka gledaocima šalje: da li su žene konačno „progovorile sopstvenim glasom" i sada su u stalnoj opasnosti od toga da ga iznova izgube ili da budu ućutkane (metaforično ili bukvalno, kroz različite oblike zlostavljanja koje trpe), ili nam je samo dozvoljeno da svoje mišljenje iskažemo kada pevamo (čime se možda referira na činjenicu da je, sa istorijske tačke gledišta, pozornica bila među prvim prostorima u takozvanoj javnoj sferi koji su ženama bili dostupni)? I, kada pevamo, kakva muzika je 'naša' muzika? Zbog čega se pod „ženskom muzikom" uvek podrazumeva pop, ili indi pop, koji predstavljaju nešto poput sigurne luke za toliko umetnica? Kada se muzika vrati u epizodi „Sound of Silence", vraća se i Meriditin glas, kao i njen osećaj za okruženje u kome se nalazi. Dakle, za kakav se to glas (i muziku) borimo? [27]

Uvod u anatomiju nije prva serija koja upotrebljava pop pesme i svakako nije prva medicinska drama koja se snažno oslanja na konvencije sapunice. Ipak, kvalitet scenarija, sveprisutnost pop pesme, kao i usvojene strategije produkcije politički korektne kulture kroz *plot stock*, rezultiraju mogućnostima za ne-tako-jasnim znanjem koje se proizvodi. Insistirajući na problemima različitosti, bilo da je u pitanju rodna ili rasna različitost, opsesivno-kompulzivni poremećaji, mentalni poremećaji itd., te 'hipertrofirajući' različite 'čudake', i netipične probleme, serijom se zapravo proizvodi znanje o konstantnosti različitosti, ali i nemogućnosti da se one prevaziđu. Pop muzika, uklopljena u takvu sliku i transponovana u ovakav narativ, zapravo postaje, i to pre svega zbog emotivnog naboja koji nosi, konstitutivna za proizvodnju jednog novog nivoa znanja koje bi bez nje, prema našem mišljenju, bilo nemoguće (i zbog toga je njeno prisustvo sveobuhvatno). Kao da samo u trenucima 'preterivanja', u samim operski/oratorijumski dramatičnim scenama, bivamo u stanju da priznamo nemogućnost konačnog prevazilaženja razlika. Ovakvo stanje neprekidne nemogućnosti da budemo transponovani jeste, zahvaljujući upravo svojoj performativnoj prirodi, zapravo jedino što nomadski subjekt kasnog kapitalizma ima – stanje neprestane transpozicije.

* * *

Sa radikalnom, i mnogi bi rekli neočekivanom promenom u američkoj politici koja se dogodila sa dolaskom Donalda Trampa (Donald Trump) na mesto predsednika 2017. godine, još jedan oblik transpozicije se dogodio u *Uvodu u anatomiju*. Kako

27 Takođe treba primetiti da je jedina pop pesma koja se čuje u ovoj epizodi naslovljena „I Surrender" (Predajem se), i da je izvodi pevač Aron Rajt (Aron Wright).

je već istaknuto, serija poseduje veoma snažnu vezu sa liberalnim diskursom koji je, moglo bi se reći, trebao da doživi svojevrsnu kulminaciju očekivanim izborom Hilari Klinton (Hillary Clinton) za prvu predsednicu Sjedinjenih Američkih Država, s obzirom na to da ona na veoma dobar način predstavlja liberalni model žene i feministkinje. Kada su iščekivanja mnogih intelektualaca i liberala izneverena, veliki broj progresivnih (ili 'progresivnih') televizijskih serija je otvorilo svojevrstan 'front', protestujući (ili možda objavljujući metaforični rat) protiv najrazličitijih poteza Trampove administracije, a koji su viđeni kao seksistički, rasistički, homofobni, ksenofobni, šovinistički itd. S ovom promenom u političkom životu Amerike, *Uvod u anatomiju* je promenio i svoju poziciju, transponujući se otvorenije u polje 'stvarnog' i političkog, sa jasnom namerom da napadne konzervativne ideje koje su ojačale u javnom diskursu zemlje. Početna strategije predstavljanja 'bolje realnosti' se promenila u pokušaj da se stvarnost promeni na bolje.

Na primer, epizode emitovane od drugog dela 14. sezone (do danas), usmerile su se na neka od najvećih pitanja savremenog američkog društva – tu pre svega mislimo na rasizam, i na pokret „Crni životi su važni" (Black Lives Matter). Deseta epizoda u ovoj sezoni – naslovljena „Personal Jesus", i ispričana iz ugla Ejpril Kepner (April Kepner), bele „predstavnice" religiozne populacije Sjedinjenih Država – otvoreno problematizuje situaciju policijske brutalnosti prema Afroamerikancima/kama, pričajući priču o belim policajcima koji su pucali u nenaoružanog dečaka crne boje kože. Epizoda šalje jasnu poruku (policiji, ali i publici), a koju izgovara dr Ejvori – „Ne možete da pucate na ljude samo zato što se bojite".[28] Time se poruka šalje belcima koji žive u SAD, u pokušaju da se objasni nešto što oni verovatno nikada neće iskusiti – mogućnost da vas neko maltretira ili ubije samo zbog boje vaše kože. Ovo pitanje je dublje objašnjeno u sceni gde dr Miranda Bejli (Miranda Bailey) i dr Ben Voren (Ben Warren), inače oboje Afroamerikanci, razgovaraju sa sinom o tome šta da radi ako (i kada) mu se dogodi maltretiranje od strane policije, uz instrukcije „tvoji beli prijatelji smeju da odgovore policiji, ali ti ne smeš". Kako bi poruku poslali „preko rasnog jaza", priču je ispričala bela Hrišćanka – koja tokom epizode shvata šta znači biti crne rase u Americi – a ključnu poruku izgovara lik čije ja majka crna, a otac beo. Drugim rečima, *Uvod u anatomiju* je istupio iz „savršenog" sveta ljubavi i razumevanja (kako bi to rekla Šer u svojoj čuvenoj numeri „Love and Understanding") u jasno definisano, biopolitičko polje u kome se razmatra činjenica da su *stvarni* ljudi ubijani, *stvarna* tela napadana, *stvarni* životi uništavani dugoročnim upitnim politikama i rasističkom ideologijom. U ovoj

28 Time se *Uvod u anatomiju* nedvosmisleno pridružuje brojnim drugim serijama koje problematizuju rasna i druga društvena pitanja, poput *Dear White People* (Netflix), *The Good Fight* (CBS), *Black Lightning* (The CW), itd..

epizodi, muzika se u izvesnom smislu „povukla", postala još neprimetnija, i pustivši reči da govore. Ona nikada nije izašla iz prethodno utvrđene uloge, nije „pokazala" ljutnju ili frustraciju, naglašavajući isključivo tugu i tragediju. Jedine dve pesme koje se u epizodi pojavljuju jesu „Father" (Otac) izvođenju benda Overcoats (u pitanju je ženski elektro pop duo) i „You Are with Me" (Sa mnom si) koju izvodi Nilu, iransko-američka pevačica koja, kao i pomenuti duo, pripada žanru indi popa. Na kraju, čini se da, sa novom političkom erom dolaze i novi izazovi koji će biti postavljeni pred autore ove popularne serije, te da uloga koju muzika preuzima u ovoj (bio)političkoj borbi, ostaje da bude do kraja dokučena.

Prevod: Adriana Sabo

Songs beneath Images: The Trans-Positions of Pop Songs in the TV series *Grey's Anatomy* – summary –

Well into its fourteenth season, the TV series *Grey's Anatomy* (ABC, 2005) has proved to be one of the world's most famous television series. Though not the first of its kind to explore the (not exclusively marketing) possible usages of the pop song, we argue that *Grey's Anatomy*, and consequently its success, were, from the very beginning, intrinsically based on its connections with popular music and culture. To be specific, each episode of each series is named after a pop song whose title is in some way connected to the story – like the obvious connection established in the very first episode that introduces the viewers to the exhausting life of surgical interns and is titled "A Hard Day's Night" – which is a procedure that has become a signature mark of this popular TV show. The pop song's "representational" potentials are mostly used as vehicles for creating a kind of narrating persona, that in the context where one of the main features of the product being the always present verbal narrator/character/ actor, raises the question of transpositioning/transforming/ transgressing the function of the narrator, as such. Starting from this point, we aim to address the different (trans)positions of the pop song in *Grey's Anatomy* ranging from: the song "behind" the televised image (i.e. story) – music and image, via the song "before" the televised image – music as image, to the song "beyond" the televised image – image as music, and so on. Aside from pointing out the role of pop songs in contemporary knowledge production, we argue that the mix of continuity and diversity of pop song/image transfers in *Grey's Anatomy*, though sometimes "shameful" and "banal" in its outcome, is really one of the crucial, yet not so visible, elements of the series' success.

ROMANTIČARSKE IDEJE U DISKURSIMA O POPULARNOJ MUZICI: NEKOLIKO PRIMERA IZ SRBIJE

Tekst je predstavljen na konferenciji Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*, održanoj u Ljubljani (Slovenija) 2008. godine. Publikovan je na engleskom jeziku pod nazivom: „Romantic Notions in the Popular Music Discourses: Several Examples from Serbia", u:* Approaches to Music Research. Between Practice and Epistemology*, Leon Stefanija/Nico Schüler (eds.), Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenchaften, 2011, 191–199. Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost uredništva.*

Projekat nazvan *Poslednji buntovnik*, posvećen različitim događajima, proizvodima i istorijskim dokumentima u vezi sa takozvanom beogradskom *underground* scenom ranih osamdesetih, u aprilu 2008. godine je, nakon gotovo pola godine, završen izložbom nazvanom *Poslednji buntovnik 2 – vizuelne vrednosti 1979–1984. – 30 godina Novog talasa i panka u Beogradu*. Ovo je bila kulminacija, i vrsta specifične institucionalizacije zapravo mnogo dužeg i obuhvatnijeg rivajvla muzike osamdesetih godina, kao i vrsta njene specifične institucionalizacije, što se takođe može razumeti i kao deo do sada neistraženih marketinških domena tzv. *ju-nostalgije*.[1]

Istim povodom, jedan od istaknutih srpskih rok muzičara, lider sastava Partibrejkers, Zoran Kostić Cane, sada u srednjim četrdesetim, napisao je prilog za srpski najstariji dnevni list *Politika*, kolumnu „Pogled sa strane", predstavljajući lične uspomene na ovo vreme.[2]

Ova dva primera su više nego dovoljna da pokažu kako je sudbina andergraunda da postane mejnstrim, naročito sa dodatkom nostalgije koja je prisutna u takvim obeležavanjima. Zapravo, može se dalje raspravljati o tome da li su ove strategije bile dovoljno uspešno testirane na tzv. ex-Yu popu i novokomponovanoj narodnoj muzici, pojavama prezrenim i odbačenim od učesnika „poslednje pobune".

Ovde bih želela da razmotrim moguće sličnosti koje se mogu uočiti između diskursa o različitim muzičkim žanrovima zastupljenim u Srbiji, posvećujući pažnju

1 Ispostavilo se da je *ju-nostalgija* bila vrlo profitabilan trejdmark ex-Yu popularne kulture, čija pojava gotovo da koincidira sa nestankom Jugoslavije.
U prvim tekstovima koji obrađuju ovaj fenomen, Vesna Mikić koristila je termin *ju-nostalgija*, da bi ga posle zamenila *jugonostalgijom*; razlike u značenju nema (prim. ur).

2 Zoran Kostić, „Zlatne osamdesete ili nije zlato sve što sija" u: „Pogled sa strane", *Politika*, 26. 4. 2008. On-line edition: http://www.politika.co.rs

naročito onima koji otkrivaju 'romantične' aspekte opozicije između autentičnosti i komercijalizacije u Breketovom (David Brackett) smislu, na primer.[3] Ova vrsta diskursa se, naravno, često spontano, prepliće sa pitanjima o individualizmu, prirodnosti, društvenoj kritici i slično, koja su sva legitimno uključena u različite kontrakulturne diskurse. Dok se može raspravljati o tome da li su veze ove vrste već dovoljno zastupljene u romantičarskoj/modernističkoj/postmodernističkoj umetnosti i kulturalnim studijama, kao i u studijama Zapadne popularne kulture, trebalo bi naglasiti da je ova vrsta istraživanja više nego neophodna u studijama srpske popularne kulture uopšte, a naročito studija srpske popularne muzike. Dok je srpska popularna muzika institucionalizovana tokom pedesetih i šezdesetih godina 20. veka u pogledu diskursa o autorskim pravima i zakonima, i kasnije kroz specijalizovane magazine koji su objavljivani od sedamdesetih do devedesetih godina da bi tek nedavno dobili onlajn formate (što nije bez značaja za ovu raspravu), još uvek su retki pokušaji da se konstituiše akademski muzikološki diskurs o ovim oblastima. To može da bude jedan od razloga zbog kojih je kritička recepcija popularne muzike u Srbiji uobičajeno bila prepuštena dobro informisanim entuzijastičnim novinarima različitog obrazovanja, ali gotovo po pravilu bez formalne muzičke edukacije. Ili, drugim rečima, nije bilo prostora za muzikologe, kao profesionalce sa akademskim obrazovanjem, niti za bilo koga drugog s akademskim obrazovanjem.[4] Da ne pominjem činjenicu da muzikološki kurikulumi dugo nisu ukazivali na postojanje bilo kakvog interesovanja za probleme recepcije muzike i muzičke kritičke prakse kao takve.

Iako kritičare popularne muzike možemo da optužimo za afirmaciju romantizma, trebalo bi da budemo zahvalni nekolicini njih čija je posvećenost rezultirala već pominjanim publikacijama, kao i izdanjima poput *Ilustrovane Yu rock enciklopedije* i još nekoliko knjiga koje pokrivaju bilo srpsku popularnu muziku uopšte, bilo neke od njenih fenomena. Privremeno zaobilazeći ove druge, fokusiraću se ovde na enciklopedijske unose u pomenutoj *Enciklopediji* Petra Janjatovića (drugo izdanje objavljeno 1997),[5] i intervjue u časopisima *Džuboks* (1974–1985) i *Ritam* (1985–1994). U neophodnom sužavanju fokusa, biće razmatrani diskursi triju muzičkih fenomena. Jedan od njih je već pomenuti Novi talas, kome je prethodila pojava „najvećeg jugoslovenskog benda svih vremena", Bijelog dugmeta, nakon kojeg su se pojavili Partibrejkersi, jedan od nekoliko preživelih bendova iz zlatnih osamdesetih.

3 David Brackett, *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 160–163.

4 Jedini prilozi koji se mogu pronaći su napisi o muzici XX veka objavljivani na poslednjim stranama časopisa *Džuboks* ranih osamdesetih, koje je pisao tada čuveni mladi minimalistički kompozitor Miša Savić, profesionalno povezan sa Studentskim kulturnim centrom u Beogradu, centrom andergraund scene.

5 Petar Janjatović, *Ilustrovana Yu Rok Enciklopedija 1960–1997* (Beograd: izdanje autora, 1997).

Generalno govoreći, treba primetiti da jezik koji je korišćen i zapravo promovisan i istovremeno 'propovedan' u recenzijama i intervjuima u srpskim/jugoslovenskim časopisima o popularnoj muzici, može da bude opisan i kao mešavina slenga beogradske urbane omladine sa povremenim opisima muzike, imidža i elemenata izvođenja, i pretenzija ka 'originalnoj' i 'nemilosrdnoj' ironiji, humoru, kritici i umetničkom dojmu. Ovaj jezik korišćen je od generacije do generacije muzičkih pisaca za stvaranje diskursa koji će biti jedini 'pravi putokaz' ka otkrivanju 'pravih vrednosti', zasnovanih na suprotnostima koje su navodno konstruisale date teme. Pored obaveznih odbijanja komercijalizacije bilo iz prezira ili, kada je bilo prilike za to, kroz 'elaboriranje' teme u drugi stereotip „slava nas nije promenila", vrednosti koje su promovisane bile su originalnost, individualizam proistekao iz borbe s autoritetima, različite vrste društveno neprihvatljivog ponašanja, neprilagođenosti, i različite vrste otpora, unutrašnja energija, harizma itd. Poslednje, ali ne najmanje važno, magazini su bili shvatani kao prenosnik informacija o zapadnoj popularnoj kulturi, ne samo muzici, već takođe, filmu, crtanim filmovima, životnim stilovima itd, tako neizbežno ciljajući ka oblikovanju ukusa i, najvažnije, kanonizaciji jugoslovenske/srpske popularne muzike.

Iz Janjatovićeve jedinice[6] o Bijelom dugmetu, na primer, saznajemo da Goran Bregović, čuveni frontmen benda i danas jedan od retkih internacionalno poznatih ex-Yu muzičara, nije bio preterano zainteresovan za muziku u svojoj mladosti, te da je izbačen iz muzičke škole kao netalentovan, da bi kasnije našao nekoliko prijatelja koji su ga zainteresovali za muziku i pokazali mu neke rifove na gitari. Nakon brojnih saradnji sa muzičarima i sticanja neophodne izvođačke veštine, zvanično je osnovao Bijelo dugme početkom 1974. godine. Uz diskografiju grupe i rekapitualciju koncertnih izvođenja, singlova i LP izdanja, Janjatović iznosi opaske koje se odnose na nerazumevanje rada izdavačkih kuća, skandale i moralnu paniku, koju su članovi grupe Bijelo dugme konstantno podsticali svojim izjavama, izvođenjima i, naročito, omotima albuma. Tako je „objavljvanje albuma *Bitanga i princeza* pratila serija cenzorskih poteza Jugotona. Odbijen je omot Dragana Stefanovića zbog 'vulgarnosti' (...) Neke psovke i neprikladni stihovi su promenjeni".[7]

Nekoliko redova dalje otkrivamo da je album prograšen „prvim zaista zrelim albumom grupe. Urbana, potpuno lišena folk uticaja, na tragu Egziperijevog *Malog princa*" pored pomenutih pesama „donela je emotivne balade u kojima Bijelo dugme prate simfonijski orkestar i hor".[8] Takođe, članak obiluje podacima o tiražima i

6 Na nezvaničnom sajtu Bijelog dugmeta naveden je odlomak iz ove jedinice Janjatovićeve *Enciklopecdije*. Upor: http://www.bijelodugme.org (pristupljeno 3. 5. 2008).

7 Petar Janjatović, *Ex YU rock enciklopedija* (Beograd: Čigoja štampa, 2007), 33.

8 Janjatović, 33.

posećenosti koncerata, kao i detaljnim i, mora se priznati, ne preuveličanim opisima promena u sastavu grupe, ličnih skandala, međusobnih razmirica, pomirenja i opisa solističkih karijera koji su na neki način razumljivi za sastav sa tako dugom i uspešnom karijerom. Naravno, kritika ne bi mogla da bude napisana na ovaj način da nije podržana javnim izjavama Bregovića i ostalih članova grupe. Na Bregovića kao pobunjenika, originalnog i autentičnog, uvek različitog, koji želi da promeni svet i, naravno, sebe kao nekog koga slava nije promenila, nailazimo na primer u *Džuboksovoj* kolumni „Ispovesti" tj. tekstu „Pratim svoj put" iz januara 1977. godine.[9] U ovom intervjuu najavljen je novi LP na sledeći način: „Naš najpopularniji rok sastav Bijelo dugme je objavilo treći album nazvan u stilu 'buntovnika bez razloga', *Eto baš hoću*. I kada se dogodi nešto poput ovoga, uobičajeno je da razgovaramo sa kime drugim ako ne sa Goranom Bregovićem".[10]

Odgovarajući na Maričevo pitanje o potrošačkom društvu koje „se infiltriralo i u našu sredinu" i o značaju kvaliteta albuma za takve okolnosti, Bregović kaže:

> I to ima svoje granice… Mi smo prodali otprilike onoliko ploča koliko ima gramofona u Jugoslaviji. Sada bi možda, trevali prodavati gramofone uz ploče. Ne mislim, uopšte, na te stvari… Mi ne radimo ništa što nam garantuje nekakvu sigurnost, već ono što nam pruža nekakvo unutrašnje zadovoljstvo. Ne verujem da postoji iko ko rizijuke više od mene. (…) Sada se ponovo upuštam u nešto što bi rekto ko, iz straha od avanture , preduzeo.[11]

Kasnije, upitan o tome je li njegov rad bunt protiv monotone svakidašnjice, on nastavlja: „Ne samo protiv svakidašnjice, već i protiv mene samog, što živim u toj svakodnevnoj dresuri, koja je možda i u redu, ali u koju ne bih voleo da se uokvirujem (...) želim avanturu, koja je meni značajna (...) Idem negde drugde, okupiraju me nova interesovanja...".[12] U svom maniru, Bregović u svojim navodima izjednačava etablirano i kanonizovano, kada, komentarišući moralnu paniku koju je izazvalo Bijelo dugme, kaže:

> Nije to bila hajka na Bijelo dugme, već pokušaj da se na Željkovoj minđuši i čizmama s visokom potpeticom iscenira jedan, krajnje neumesan, generacijski sukob. (...) Velika je zabluda vrednovati moj tekst estetikom klasične poezije. Krećem se u jednoj sasvim drugoj stvari. Ludost je gurati me u klasičnu muziku. Inače, nemam respekt prema stvarima, kojima ljude dresiraju na muzičkoj akademiji, i ne grize me savest da priznam

9 Milomir Marić, „Sledeći svoj put", u: „Ispovesti", *Džuboks*, januar 1977, br. 30, 9–11.
10 Ibid., 9.
11 Ibid.
12 Ibid.

> kada mi je Betoven dosadan (...) Nikada se nisam korigovao samo zbog javno izrečenih zamerki. Recimo, kritika kaže da u mojim pesmama nema fis-mola, a ja to prihvatim. Kritika me, ni najmanje, ne interesuje i mislim da sam jači od nje (...) Nikada nisam pretpostavljao da toliko prozaičnih stvari prati jednu romantičnu stvar kao što je muzika.[13]

A kada opisuje svoju muziku, Bregović kaže:

> U svet sam otišao da bih postao kosmopolita, a vratio se kao još veći Jugosloven. Otkrivam folklore mog tate i mame. Na mene deluju stvari, u kojima sam radio i razvijao se, i druge koje, kao rudiment, iz mene izlaze. Tako je nastala neka sinteza rock'n'rolla, bluesa, buggija i meni svojstvene melodike i tekstova.[14]

Ovu vrstu sinteze je hrvatski kritičar Dražen Vrdoljak krstio kao „pastirski rok", a ova pežorativna kvalifikacija će konstantno služiti kao platforma za buduće muzičare i pisce o muzici u okviru koje će oni konstruisati svoju suprotstavljenost mejnstrimu oličenom u Bijelom dugmetu. Pastirski rok je postao stereotip koji je potrebno odbaciti i prevazići okretanjem savremenim zapadnim uzorima i direktnijim društveno-političkim angažmanom kroz kritiku u diskurzivnim praksama novog talasa. Skrenućemo pažnju na jednu od mnogih rok grupa koje su činile ovaj fenomen i čiji je album producirao upravo 'misionar' pastirskog roka, Goran Bregović, premda je to učinio isključivo iz komercijalnih razloga (što su članovi grupe isticali u brojnim prilikama).

Idoli su doživeli vrtoglavi uspeh i poprilično brzo nestali sa scene. U januaru 1983. godine *Džuboks* je objavio uobičajeni izbor najbolje grupe, izdanja, debitantske publikacije itd. za prethodnu godinu.[15] Osam od deset konsultovanih kritičara je glasalo za bend Idoli i njihov LP *Odbrana i poslednji dani*, kao i kompozitore Vladu Divljana i Srđana Šapera (koje su često poredili sa duom Lenon – Makartni). Ovo se moglo naslutiti u neuobičajeno velikom prostoru posvećenom intervjuu sa Idolima (10 strana) u izdanju iz februara 1982. godine, na kom se njihova fotografija našla na omotu iako LP još uvek nije bio završen.[16] Tako su Idoli postali *Džuboksovi* favoriti, iako ih je *Džuboks* optuživao da su omiljeni bend masovnih medija, tj. nešto kao izdajnici višeg cilja u zamenu za površnu i manju vrednost. Vlada Divljan je to komentarisao na sledeći način:

13 Ibid, 10.
14 Ibid, 11.
15 „Izbor kritike", *Džuboks*, januar 1983, br. 155, 16.
16 Nebojša Pajkić i Branko Vukojević, „Nebeska tema", *Džuboks*, 12. februar 1982, br. 134, 27–37.

> Oni su nas izabrali kao maskotu. Mi sa njima koketiramo, ponekad im se dajemo. Mada, ako to dugoročnije posmatramo, mislim da u krajnjoj konsekvenci ipak mi njih koristimo. (...) Materijali sa novog albuma ukazuju da se Idoli ponovo vraćaju sebi (...) Od petorice ljudi koji su imali svoju verziju, recimo, zafrkancije, sasvim ozbiljno smo izašli kao neka vrsta fenomena na nacionalnoj sceni, a da smo sve to vreme ostali ista grupa koja je funkcionisala po svojim nekim unutrašnjim zakonitostim i koja se najviše drži sebe.[17]

Razlog zbog kojeg su *Odbrana i poslednji dani* promovisani na tako pompezan način zajedno sa nazivom intervjua „Nebeska tema", odnosio se na verska pitanja sa kojima su se Idoli suočavali u svojim tekstovima, i tako, sudeći prema njihovim intervjuima, prevazilazili granice do tada netaknute oblasti u državnim okvirima. Ali, to su takođe uradili drugačije od zapadnih uzora. „Idoli se prema toj temi ne odnose na način na koji smo navikli (između ostalog i u rock okvirima) i koji proizilazi iz njene suštine kao konfesije – propovednički. Umesto toga, nude nam složeni splet asocijacija, slika u kojima se naratori smenjuju, postižući tim polidimenzionalnost stvojstvenu kubustičkom postupku".[18] Ili, „Jedna od prvih reakcija po pojavi Idola bila je to da su proglašeni nekom vrstom štos grupe ... Novi album ionako opovrgava negativne aspekte takvih sudova, a pozitivnim pridodaje nove konotacije".[19]

Na prvi pogled, potpuno različite medijske sudbine pratile su jedini i dalje postojeći bend u našoj priči, Partibrejkerse. U pomenutom izboru kritike za 1983. godinu, samo jedan kritičar ih je postavio na treće, poslednje mesto u debitantskoj kategoriji. Oni su već bili dobro poznati na beogradskoj andergraund sceni po svojim eksplozivnim nastupima. Dobili su pola strane prostora za intervju u aprilu 1983. godine, ali ih je intervjuisao poznati beogradski muzičar Koja a.k.a. Zeleni Zub, tako da je intervju ipak imao značaj.[20] Njegov uvod govori za sebe: „na svojim nastupima do sada Partibrejkersi su ponudili taštoj beogradskoj publici potpuno novo r&b iskustvo. Ipak, njihov pristup r&b klišeima je potpuno nov, izmešan sa energijom pank koncerta kojoj najviše doprinosi Cane, jedan od retkih, kako se meni čini, iskrenih beogradskih pankera iz 1978. U smeloj postavi bez basa, Partibrejkersi napadaju direktno ljudski organizam nudeći istovremeno intuitivnu r'n'r zabavu... Pored neosporne činjenice da ne postoji takav bend u Jugoslaviji krucijalan je tajming njihovog pojavljivanja na domaćoj rock sceni u trenutku kada se gotovo ništa (ponovo?) ne dešava. Postoje takođe alternativni lejblovi, ali Partibrejkersi

17 Pajkić i Vukojević, „Nebeska tema", 31.
18 Ibid., 33.
19 Ibid, 31.
20 Koja, „Žurkolomci", *Džuboks*, br. 162 (april 1983): 5.

su svakako izvan svega ovoga radeći pametno svoju uzbudljivu stvar".[21] Tako je postavljena 'scena' za tipičan Partibrejkers diskurs koji će biti recikliran veliki broj puta od tada, a koji se snažno oslanja na ideje ljutnje, nezadovoljstva, osnovnog instinkta za preživljavanje, energije, teškog rada, koji je često vrlo provokativan i sa direktnim prezirom prema publici. Upitan o besu koji izbija iz njegovih nastupa Cane odgovara: „ja svakako imam razloga za to. Mi smo mladi i snažni, ja ne osećam neke sublimne melodije. Tinejdžeri su zainteresovani za bilo kakvu vrstu pobune, oni žele da budu ja, ali ne mogu – jer su previše lenji. Oni su začuđeni kako se neko može ponašati kao ja, nemaju dovoljno snage i samopouzdanja".[22] Ipak, deceniju kasnije, Canetov diskurs će poprimiti značajno drugačije akcente, zadržavajući dotadašnji konstrukt. U uvodu za intervju kojim se najavljuje njihov novi album u časopisu *Ritam* iz 1994. godine (ovoga puta sa Partibrejkersima na naslovnici!),[23] frontmen benda kaže: „Šta god ko smatrao domaćom rok muzikom, ona više ne bi mogla da se shvati bez Partibrekersa. Za mnoge grupa koja trenutno predstavlja Personifikaciju Beograda kakav je bio i kakav želi da bude".[24] Komentarišući sadržaj LP-ja Cane objašnjava da će verovatno pesma „Molitva" biti najveći hit, njihov pandan hitu Bijelog dugmeta „Sanjao sam noćas da te nemam", i nastavlja: „Ploča je morala da bude drugačija jer inače nema smisla. Jedino što može da nas izvadi je naša umetnost. Umetnost kao neko čistilište gde samo izbacujemo sve svoje frustracije. (…) Znaš kakav je život – moraš neke kompromise da praviš. Na kraju svega mora da istane svoj stav, tvoj odnos prema društvu, tvoj odnos prema samom sebi. Dobro je što će ova ploča biti kao neki underground, a opet i prihvatljiva za širu publiku. (…) No, na koncertima ostajemo stari – opaki i nepredvidljivi".[25]

Ipak, 2008. godine, možda i nesvesan institucionalizacije svojih izjava, Cane piše:

> Stalno varim prošlost. Kako smo bili nevini i naivni. Tako mladi bačeni životu pred noge sa nikakvim znanjem o njemu samom, jer nas je država non-stop hranila frazama bez duha, izazivali smo ga na dvoboj dajući sve najbolje iz nas hrabreno i gonjeno nagonom da budemo drugačiji od svih... Od rane mladosti nismo imali pametnija posla no da budemo ono što jesmo, ili što smo mislili da jesmo. Gradili smo svoj iskaz... Mi smo gubavci našeg primitivnog društva. Naša oštrina je puštala krv lažima kojima su nas tovili... I posle svega ne dam jedne „Pistolse" za pola idiotske istorije.... Prošlost neka ostane tamo gde je. Ko je voli nek joj izvoli. Mene čekaju neodložna posla sopstvene realnosti.[26]

21 Koja, „Žurkolomci", *Džuboks*, br. 162 (april 1983): 5.
22 Zoran Kostić – Cane, „Zlatne osamdesete...", op. cit.
23 Tomislav Grujić i Dragan Ambrozić, „Kiselo/Slatko", *Ritam*, br. 1 (maj 1994) 26–29.
24 Ibid., 26.
25 Ibid, 27.
26 Ibid.

Za srpsku muzikologiju prošlost ipak ne može da ostane tamo gde je sada, a jedan od njenih neizbežnih zadataka zapravo jeste istraživanje i razmatranje različitih kulturnih polja muzičkih područja kako bi se postiglo potpunije razumevanje procesa i mehanizama koji su uključeni u konstruisanje različitih fenomena. Ovoga puta smo se bavili samo nekim pitanjima koja se tiču označitelja romantičarskog diskursa kao što su autentičnost, originalnost i individualnost, predstavljajući ih u njihovim različitim oblicima u diskursima o srpskoj popularnoj muzici. Ipak, pitanja vezana za njihovu recepciju koja neizbežno rezultiraju raznim vrstama rekonstrukcija (od kojih je možda najintrigantnija komercijalizacija) tek čekaju da budu postavljena. Naročito ako se imaju u vidu razlike koje su jednom postojale između načina umetničke proizvodnje i potrošnje u kapitalističkim i (mekim) socijalističkim društvima.

Prevod: Milan Milojković

Bibliografija

Anon. „Izbor kritike". *Džuboks* 155, januar 1983, 16.

Brackett, David. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Grujić, Tomislav i Dragan Ambrozić. „Kiselo/Slatko". *Ritam* 1, maj 1994, 26–29.

Janjatović, Petar. *Ilustrovana Yu Rok Enciklopedija 1960–1997*, drugo izdanje. Beograd: izdanje autora, 1997.

Koja. „Žurkolomci". *Džuboks* 162, april 1983, 5.

Kostić, Zoran. „Zlatne osamdesete ili nije zlato sve što sija". „Pogled sa strane", *Politika*, 26. 4. 2008.

Marić, Milomir. „Sledeći svoj put". U: „Ispovesti", *Džuboks* 30, januar 1977, 9–11.

Pajkić, Nebojša i Branko Vukojević. „Nebeska tema", *Džuboks* 134, 12. februar 1982, 27– 37.

Romantic Notions in Popular Music Discourses: Several Examples from Serbia
– summary –

In this text the author presents two instances of Yu-nostalgia for Yu rock and New Wave that appeared in 2008 – the project "The Last Rebel" (Poslednji buntovnik), whose anniversary was celebrated during said year, and the article by a popular Belgrade rock musician Zoran Kostić Cane published in the oldest Serbian daily newspaper *Politika*. These two examples are used to showcase the ultimate destiny of underground – to become mainstream.The particularity of these cases is the added sentiment of (Yugo)nostalgia. The author inspects these two examples in order to showcase the romantic discourse about Yugoslav rock music in current media and how it uses the lack of academic writings and perspective pn this issue to create its own romantic past.

EX-YU NOSTALGIJA, NEXT-YU REALNOSTI? NEKE STRATEGIJE POPULARNE MUZIKE NA PROSTORIMA BIVŠE JUGOSLAVIJE

Tekst je predstavljen na 10. Međunarodnoj konferenciji Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti – Between Nostalgia, Utopia, and Realities *2010. godine u Beogradu. Publikovan je na engleskom jeziku pod nazivom: „Ex-Yu nostalgia, nExt-Yu Realities? Some popular music strategies in former Yugoslavia spaces", u:* Between Nostalgia, Utopia, and Realities, *Musicological Studies: Collestion of Papers, vol. 4, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mlađenović, Mirjana Veselinović-Hofman (eds.), Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, 2012, 394–600. Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost Centra za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti.*

Poznato je da je jugonostalgija deo šire porodice nostalgija za socijalizmom, ili postsocijalističkih nostalgija, koje su se pojavile sa dolaskom velikih društvenih i političkih promena u toku poslednje dve decenije i gotovo odmah inicirale debate o njihovoj prirodi i značenju. Tražeći je u preseku između kulturnih industrija i društvenih realnosti, slovenački naučnik iz oblasti studija kulture Mitja Velikonja dolazi do zaključka da je nostalgija „retrospektivna utopija".[1] „Nostagija za socijalizmom se zapravo ne odnosi isključivo i precizno na prošla vremena, režime, vrednosti, odnose itd. kao takve, već otelotvoruje utopijsku nadu da mora postojati društvo bolje nego ovo trenutno".[2] Izgleda da savremeno stanje popularne muzike u zemljama bivše Jugoslavije, iako značajno oslonjeno na strategije jugonostalgije i u mnogim aspektima proizlazi iz njih, zapravo otkriva svoj regenerativni karakter i potencijal. Nostalgija se instrumentalizuje jednako u tržišne kao i u kulturalne svrhe u svakodnevnim realnostima bivše Jugoslavije. Ili bi sada možda trebalo da imenujemo taj prostor kao Zapadni Balkan?

Jugonostalgija, kao specifična vrsta postsocijalističke nostalgije, zasnovana je na dva važna elementa istorije iz koje proizlazi i koje je čine različitom u poređenju sa drugim vrstama postsocijalističkih nostalgija. Najpre, SFRJ je imala posebno mesto u svetu posle Drugog svetskog rata, geopolitičkom kontekstu podele na dva bloka.

1 Mitja Velikonja, *Titostalgija* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2010), 32.

2 Mitja Velikonja, „Lost in Translation: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries", *East European Politics and Societies* 23 (2009), 549, DOI: 10.1177/0888325409345140.

> Jugoslavija, prirodno, nije bila velika sila ili carstvo u klasičnom smislu reči. Ali neka svojstva strukture zemlje, počevši od njenog nastanka 1918, podsećala su na imperiju. I pod dinastijom Karađorđević i pod komunističkom vlašću, to je bila država autoritarnog režima, sačinjena od etnički raznovrsnih, ali teritorijano integrisanih delova.[3]

Najduži život Jugoslavije, tzv. druga Jugoslavija, koincidira sa ekspanzijom nama poznatih strategija popularne kulture i zbog toga ima centralno mesto u ovoj raspravi.

> Jugoslovensko društvo nije držalo na okupu Titova harizma, politička diktatura ili represija nacionalnih osećanja, već kompleksno balansiranje na međunarodnom nivou i široki sistem prava i preklapajućih nadležnosti. Daleko od toga da je bio suzbijan, nacionalni identitet i prava su bili institucionalizovani – federalni sistem koji je garantovao gotovo državne nadležnosti republikama i višestruka prava na samoodređenje pojedincima.[4]

Iz toga je nastala jugoslovenska varijanta socijalizma, koji je u kontekstu popularne kulture i muzike još šezdesetih počeo da prati razvijene zapadne komercijalne i proizvodne strategije, rezultirajući uspostavljanjem istorije jugoslovenske popularne muzike.

Čak i nakon teške decenije koja je trajala od 1979. do 1989, delovalo je da su visok životni standard, mogućnost rada u inostranstvu i kulturni pluralizam Jugoslavije bili dovoljan razlog da se Jugoslavija shvati kao vodeći kandidat (među zemljama koje su prošle kroz sličan socijalistički razvoj) za priključenje bogatim evropskim zemljama. Informisani analitičari su 1989. godine Jugoslaviju smatrali socijalističkom zemljom sa najvišim nivoom spremnosti da stvori zrelu tržišnu ekonomiju.[5]

Druga značajna činjenica u vezi sa raspadom Jugoslavije, opet u odnosu na ostale zemlje komunističkog bloka, jeste da pomenuti raspad jedini nije imao karakter 'sporazumnog razvoda'. Nažalost, kraj je doneo krvave ratne okršaje (1991–1995), a uništavanje je nastavljeno sve do NATO bombardovanja Srbije i Crne Gore 1999. godine.

Iz ovih razloga, jugonostalgija, iako se javila u isto vreme kada i druge postsocijalističke nostalgije, ne može se smatrati ekskluzivno kulturalnom praksom usmerenom ka restauraciji prethodnog političkog sistema. Tako ni kombinaciju reči u naslovu ovog poglavlja (ex/next) ne treba razumeti kao želju za restauracijom SFRJ ili jugoslovenske ideje, već kao simbol onih aspekata jugonostalgije koji pomažu da

3 Yegor Gaidar, *Collapse of an Empire. Lessons for Modern Russia*, transl. by Antonina W. Bouis, (Washington D.C: Brooking Institution Press, 2007), 19.

4 Susan L. Woodward, *Balkan Tragedy. Chaos and Dissolution after the Cold War* (Washington D.C: Brooking Institution Press, 1995), 45. Citirano u: Ibid., 20.

5 Ibid.. 21.

se artikulišu prošla iskustva u realnosti i mogu nam pomoći da zasnujemo naša nova iskustva. Dalje, moguće je govoriti o proizvodnji različitih načina nostalgije u vezi sa njenim potencijalom za konstituisanje celovite slike savremenog/svakodnevnog života.

Naša namera je, dakle, da sagledamo moduse jugonostalgije u strategijama popularne muzike koje se odnose na šire društvene realnosti ljudi koji su živeli na prostoru bivše Jugoslavije i da kroz njihove transformacije konstituišemo i reflektujemo ekonomske kao i kulturne realnosti. Ako utopijska strana jugonostalgije, na koju upućuje Mitja Velikonja, može privremeno da se ostavi po strani, da li onda možemo sagledavati jugonostalgiju kao regenerativnu umesto kao restorativnu ili retrospektivnu praksu? Jer se, izgleda, u međuigri tržišta i kulture, razvija proizvodna strategija koja eksploatiše prošlost na očigledno nostalgičan način, istovremeno nam zapravo pomažući da se suočimo sa realnošću u kojoj živimo.

Gledajući iz ove perspektive i imajući u vidu globalne i lokalne činjenice od 1989. godine do danas, možemo okvirno da govorimo o dve faze razvoja jugonostalgije. Ova periodizacija je, razume se, snažno povezana sa ostalim društvenim događajima i zapravo vrlo blisko koincidira sa poslednjom decenijom prošlog i prvom decenijom ovog veka. Ipak, značajne godišnjice iz SFRJ (kao što je 25 godina smrti Josipa Broza Tita) ili svetske istorije (kao što je 50 godina od kraja Drugog svetskog rata) proslavljene u ovoj deceniji pomeraju se malo bliže drugoj fazi prema 2005. godini.

U prvoj fazi, procesi tranzicije i privatizacije su tek bili počeli, dok su u drugoj bili u punom jeku. Za vreme druge faze jedna od bivših jugoslovenskih republika, Slovenija, postala je članica Evropske unije, Srbija i Crna Gora su ponovo prošle kroz 'sporazumni razvod', a jedan važan termin – region jugoistočne Evrope – zamenjen je terminom Zapadni Balkan u političkom diskursu. Paradoksalno, u ovom svetlu čiste, stabilne i ne tako bolne situacije (barem kada je o Srbiji reč), jugonostalgija je bila prominentnija nego devedesetih godina. Ovo zahteva dalje promišljenje nostalgije kao ekskluzivno eksapističkog koncepta zasnovanog na nezadovoljstvu trenutnim stanjem. Naravno, ne treba zanemariti uticaj digitalne tehnologije koji je bio na vrhuncu tokom ove decenije.

Ranije strategije proizvodnje jugonostalgije, zbog istorijske infrastrukture, bile su oslonjene na zapadne modele. Devedesetih smo mogli da uočimo dva različita vida jugonostalgije na radiju i na internetu. Medijska distribucija sagledana u istorijskom kontekstu postavlja ove suprotstavljene polove u društvenu realnost devedesetih. Fenomen o kome je reč je radio stanica *Nostalgija* koja je počela sa radom u Beogradu sredinom devedesetih godina. Programska šema bez dnevnih novosti, političkih komentara i slobodnih ili govornih segmenata, zasnovana isključivo na muzici (sa vrlo malo reklama) bila je tada jedinstvena. U poređenju sa današnjim razmerama, bio je to veoma mali, ali vrlo značajan i živ radijski prostor. Velika populacija

izbeglica iz Hrvatske i Bosne i Hercegovine trajno je promenila demografsku sliku Srbije i Beograda. Kraj rata je značio i otvaranje medijskih prostora. Radio *Nostalgija* slušala se u kafićima, buticima, tržnim centrima (u rano-tranzicijskom smislu reči), klubovima... Može se raspravljati da li je takav izbor mogao da potvrdi nostalgiju kao praksu za beg od drugih realnosti radio stanica koje su bile 'oštećene' političkim konfrontacijama. Ipak, ne treba prenebregnuti demografske činjenice, niti prostorne uslove konzumiranja programa radija *Nostalgija*. Istovremeno se ustanovljava nova vrsta praktikovanja muzike. Zapravo, stariji model je adaptiran za nove uslove, klupsku ili živu svirku. Imajući u vidu produkciju popularne muzike Jugoslavije, program radija *Nostalgija* se pre svega zasnivao na sarajevskoj školi popularne muzike. Ovaj, srednji put bosanske muzike (ne treba zaboraviti da je SFRJ rođena i umrla u Bosni), bio je dobar način da se zaobiđu čuvena srpsko-hrvatska 'neprijateljstva' istovremeno zadovoljavajući potrebe ljudi koji su došli iz Bosne i Hrvatske. Prihvatajući strategije radija *Nostalgije*, nove radio stanice, kao što su *Radio S*, *Radio Naxi*, itd. postepeno su istisnule ovaj radio sa scene. Ipak, i dalje je veoma slušan, barem u Beogradu. Čini se, makar na površini, da je ova muzička/medijska praksa predstavljala tržišno instrumentalizovanje nostalgije, koje sa sobom nosi klica mogućeg 'oporavka' publike koja je targetirana. Ova dimenzija oporavka se čini vrlo važnim aspektom jugonostalgije, delujući kao muzički izraz dobrodošlice i prihvatanja, te medijator adaptacije na nove uslove života bivših Jugoslovena.

Nakon procesa oporavka i rehabilitacije zemalja bivše Jugoslavije, došlo je vreme za regeneraciju muzičkih odnosa. Ponovo se može postaviti pitanje da li popularna muzika zasnovana na jugonostalgiji ima veze sa tim procesima. Ukratko, strategije upotrebe i prozvodnje jugonostalgije protežu se već od uspostavljenih, zasnovanih na pomenutim modusima 'oporavka', preko različitih tržišno i tehnološki vođenih strategija, do onih koje za ovu priliku možemo nazvati regenerativnim.

Potkategorije prvog modusa bi uključivale različite vrste sećanja i recikliranja popularne kulture SFRJ i njenih muzičkih produkata (reprize televizijskih serija, filmova, kompilacije sa najvećim hitovima po decenijama, izvođačima, žanrovima, brojni sajtovi sa ex-Yu muzikom, internet forumi, živi nastupi, kulturni turizam). Veliki broj proizvoda takvog tipa mogao bi biti objašnjen činjenicom da je veliki broj izvođača i tekstopisaca iz bivše Jugoslavije i dalje aktivan. Rehabilitacija ovih zvezda svakako konstituiše i rehabilitaciju jugoslovenske (popularne muzičke) prošlosti. Najupečatljiviji primer je Zdravko Čolić, koji je, kao svakako najveća zvezda SFRJ, danas u svojim šezdesetim, nastavio da prodaje koncerte i diskove u velikim tiražima.

Vrsta tranzicione, ali ništa manje značajne kategorije, između one koja je bila posvećena isključivo revitalizovanju originalnih pesama i one koja potvrđuje regenerativne efekte jugonostalgije, svakako je ostvarena u jugoslovenskim pop pesmama. Ovo se dešava paralelno sa oporavkom opšteg tržišta. Ponovno ujedinjenje

tržišnih i kulturnih konteksta, bilo je, uzgred, očigledno zahvaljujući sistemu televotinga na takmičenju za pesmu Evrovizije, naročito u periodu od 2004. godine do srpske pobede 2007. godine. Zbog 'blokovskog glasanja' u kom su, između ostalih, učestvovale i bivše jugoslovenske republike, ovaj sistem je bio i napušten. Muzičari iz ovih područja su profitirali zbog ovog fenomena, tako da je za njih bilo prirodno da se vrate svojoj prošlosti (na primer, veliki koncerti Bijelog dugmeta u Sarajevu, Zagrebu i Beogradu 2005). Brojni 'akteri tranzicije' su učetvovali u ovim procesima. Tako je hrvatski pevač Massimo Savić (ex. Dorian Gray) odlučio da napravi dva CD-a pod nazivom *Vještina* i *Vještina 2* koji su najpre zasnovani na obradama ex-Yu (uglavnom hrvatskih i bosanskih) pesama. Pomeranje od 'nomenklature' jugonostalgičarskih praksi ka 'veštini' odnosno „izvođačkim mogućnostima visokog kvaliteta" kakve se često vezuju za Masima Savića, može se takođe smatrati simptomom regenerativne nostalgije. Odabirom pesme „Loše vino" na primer, koju su ranih sedamdesetih napisali vrlo istaknuti ex-Yu izvođači i tekstopisci kao što su Arsen Dedić iz Hrvatske i Goran Bregović iz Bosne, odnosno izvođača kao što su Željko Bebek iz Bijelog dugmeta i Zdravko Čolić – Masimo Savić ne samo da želi da bude deo elite, već simultano pokušava da se distancira od jugonostalgije svojim načinom pevanja i strategijama aranžiranja (gitarski udarci, kontrabas i klavirske deonice). Istovremeno, on se igra jugonostalgijom u vizuelnim rešenjima svojih spotova (minimalistički kratki rezovi usmereni ka različitim delovima tela izvođača ili instrumenata, nasuprot publici u baru koja se uglavnom sastoji od sredovečnih muškaraca i žena kojima se služe pića). Tako, može se postaviti pitanje da li Savić dok 'izvodi' sebe kao objekt jugonostalgije, zapravo postaje regenerisani (post-Yu) subjekt.

Istu pesmu u džez aranžmanu peva hrvatski pevač Džiboni – predstavnik postjugoslovenske hrvatske scene popularne muzike, koji nas konačno dovodi do različitih proizvodnih strategija popularne muzike zasnovane na jugonostalgiji sa potencijalom za suočavanje sa realnošću. Ovaj način saradnje je do sada već „na mala vrata" testiran u novijoj istoriji Evrovizije, što dokazuje da su načini saradnje i razmene u proizvodnji popularne muzike već u primeni. Brojni hrvatski, bosanski, srpski, makedonski muzičari putuju prostorima Zapadnog Balkana, fizički i medijski (od klubova, koncertnih dvorana, preko radija i televizije do Jutjuba) svirajući svoju i muziku koja istovremeno pripada njihovoj zajedničkoj istoriji. Raznovrsnost muzičkih praksi uključuje *production in use*, naročito imajući u vidu žive svirke i internet. Specifična potvrda ove realnosti su MTV Adria programi, kao i na primer rijaliti programi poput *Operacije trijumf* – takmičenja za najtalentovanijeg pevača koje je održano 2008. u Beogradu sa hrvatsko-srpsko-bosanskim žirijem i hrvatsko-srpsko-bosansko-makedonsko-crnogorskim takmičarima koji izvode pesme iz bivše Jugoslavije, kao i nove pesme nastale u novim državama sa, naravno, pobednikom iz Bosne i Hercegovine. U veoma sofisticiranom maniru je delovala i Yubox emisija

radija B92, ulazeći u treću godinu posvećenu bivšoj ali i savremenoj muzici na prostoru Jugoslavije. Najnovije izdanje *Miligram 2009* kompilacije sa pesmama Aleksandra Milića, na kojem učestvuju Željko Joksimović i Alen Ademović iz Srbije, Severina i Jelena Rozga iz Hrvatske, Mladen Vojičić Tifa iz Bosne i Kaliopi iz Makedonije pored ostalih, do sada je prodato u 250.000 primeraka.

Izgleda da savremeno stanje popularne muzike u zemljama bivše Jugoslavije, iako značajno oslonjeno na strategije jugonostalgije jer u mnogim aspektima proizlazi iz njih, zapravo otkriva regenerativni karakter i potencijal. Nostalgija se instrumentalizuje jednako u tržišne, kao i u kulturalne svrhe u svakodnevnim realnostima bivše Jugoslavije. Ili bi sada možda trebalo da taj prostor imenujemo kao Zapadni Balkan?

Prevod: Milan Milojković

Bibliografija

Gaidar, Yegor. *Collapse of an Empire. Lessons for Modern Russia*. Translated by Antonina W. Bouis. Washington D.C: Brooking Institution Press, 2007.

Velikonja, Mitja. „Lost in Translation: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries". *East European Politics and Societies* 23, no. 4 (2009): 535–551. https://doi.org/10.1177/0888325409345140.

Velikonja, Mitja. *Titostalgija*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2010.

Woodward, Susan L. *Balkan Tragedy. Chaos and Dissolution after the Cold War*. Washington D.C: Brooking Institution Press, 1995.

Ex-Yu Nostalgia, nExt-Yu Realities?
Some Popular Music Strategies in Former Yugoslav Spaces
– summary –

How does Yugonostalgia work in the field of popular music and culture is the question addressed at first. This process is rooted in nostalgic memories of the "project" that for its "participants" used to be real, yet in its essence, and its many respects – utopian. How does then, a nostalgia for the utopia become an important part of the reality in contemporary popular culture and music? Strategies such as making new versions of the old songs, or running radio shows devoted to music in question, form just one part of the ex Yu music phenomenon, and it could be argued that those are used worldwide as popular music practices aiming at "keeping memory alive" and in the same time actually 'keeping popular music' "alive" in contemporary contexts. These strategies, in the case of former Yugoslavia countries, serve as an impetus for devising a variety of "new products" that really count on common history and the Yugonostalgia phenomenon. Hence, our goal is to survey different kinds and levels of exploring and exploiting Yugo-nostalgia in the realm of contemporary popular music in former Yugoslavia spaces. The assumption that reality is shaped through market logic, and in the case of transitional societies, could be confirmed in pointing to such transfers of cultural capital to an economic one. Being so, we arrived at the notion of "regenerative" potentials of nostalgia, notwithstanding its "restorative" and "reflective" features.

PRVI I POSLEDNJI: ZDRAVKO ČOLIĆ – 'GURU' POP BALADE

Tekst je izvorno obljavljen u Internacionalnom časopisu za muziku Novi zvuk *2007. godine (br. 30, 105–113) na engleskom jeziku pod nazivom: „The First and the Last – Zdravko Čolic – 'a Guru' of Pop Ballade". Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost glavne i odgovorne urednice časopisa, dr Mirjane Veselinović-Hofman.*

Inverzija naslovnih reči u odnosu na jedan od naziva platinastih hitova[1] Zdravka Čolića, odnosno, poruka koju ova inverzija stihova nadaleko poznate balade „Ti si mi u krvi" donosi,[2] najefektnije opisuje poziciju koju je Zdravko Čolić osvojio i do danas održao u istoriji popularne muzike regiona. Budući da je bio *prva* i ostao *poslednja* megazvezda zemlje koja u geopolitičkom i istorijskom smislu više ne postoji, njegova karijera ne predstavlja samo odličnu studiju slučaja za istorijsko istraživanje popularne muzike u SFRJ, nego i za ispitivanje fenomena 'produženog' života ove zemlje u polju popularne muzike.[3] Ispitivanje Čolićevog pevačkog opusa pruža nam priliku da osvetlimo kreativni rad brojnih i, trenutno, ali i istorijski, krucijalnih kompozitora, tekstopisaca i aranžera. Naravno, koliko god Čolić svoju slavu duguje ovim pesmama, i same pesme su zadobile vrednost Čolićevim izvođenjem, značenjem koje im je dao, kao i njegovim komercijalnim uspehom u jugoslovenskoj popularnoj muzici (tiraži u stotinama hiljada, na primer).

Ovakvu vrstu interaktivnog odnosa treba imati u vidu pri kontekstualizaciji određenih pesama, izdanja ili učinaka, kao i kod razmatranja popularnih muzičkih praksi uopšte, budući da je performativni aspekt njegova krucijalna komponenta. Stoga, namera ovog teksta je da ponudi pregled 'dvosmerne' istorije koja se može iščitavati iz tridesetdvogodišnje karijere Zdravka Čolića: istorije njegovih izvođenja i načina na koji su oni uticali na određene kompozitore, s jedne strane, i sa druge, istorije kompozitora koji su doprineli oblasti popularne muzike 'upisivanjem' u Čolićeve interpretacije. Takođe, zahvaljujući dugovečnosti Čolićeve karijere, kao i

1 *Poslednji i prvi*, Komuna/Kamarad, 1994.

2 Sa LP-ja *Ti si mi u krvi*, 1984, produkcija: Kamarad/Diskoton; K.Kovač-S.Kovač-K.Kovač. U pitanju su stihovi: „Toliko dugih godina, uzimanja davanja, ostajem poslednji i prvi...".

3 Ovaj fenomen iznova povtrđuju ne samo Čolićeva koncertna karijera, već i brojni pevači i kompozitori mlađe ('posleratne') generacije iz regiona koji su doživeli uspeh širom teritorije bivše Jugoslavije. Koristimo ovu priliku da odamo počast nedavno preminulom Tošetu Proeskom (1981–2007), odličnom makedonskom pevaču kog su toplo dočekivali brojni gradovi bivše Jugoslavije.

njegovim izuzetnim izvođačkim sposobnostima, ova diskusija se može usmeriti na žanr balade, konstante u pevačevoj karijeri, pa tako i konstante u popularnoj muzici u poslednjih nekoliko decenija.

Iako, usled sopstvenih tinejdžerskih iskustava, ja čak i ne posmatram Čolića kao pevača balada (što je bez sumnje povezano s projekcijom mog ukusa na neke Čolićeve izbore u domenu balade),[4] poseta pevačevom zvaničnom vebsajtu navela me je da pokušam, bar za ovu priliku, da promenim svoj stav, i to iz dva razloga. Na stranici je (u tom trenutku bilo, prim. prev) u toku glasanje za najbolju baladu u repertoaru Zdravka Čolića,[5] a u izboru se nalazi oko sedamdeset pesama. Iako su oni koji su sastavili ovu listu pesama bili svesni da veliki broj njih ne odgovara sasvim žanru balade, svakako su ih uključili u svoj izbor. Stoga, na listi pronalazimo pesme koje nisu balade, ali koje su zavredele taj status – najverovatnije usled posmatranja u ključu nekog 'izvanžanrovskog', evergrin značenja.[6] Prvi razlog za moju gorepomenutu i privremenu promenu stava je bio ovaj 'opušteni' odnos prema žanru, koji verovatno potiče od aktuelnih težnji da se stroge definicije 'olabave'. Drugi razlog je izazovna mogućnost ponovnog promišljanja nekih (subjektivno konstruisanih) 'stereotipa' Čolićevog pevanja.

Trećina od preko dve stotine pesama koje je Zdravko Čolić snimio u poslednje tri decenije, sudeći po pomenutoj selekciji, pripada žanru balade. Takođe, uvidom u pevačevu biografiju otkriva se posebno naglašena pozicija pojedinih balada u opisu određenih albuma. Samo postojanje balade na albumima daje im određenu (obično afirmativnu) vrednost, koja dalje valorizuje pevačeva dostignuća. Povremeno, ovakve kvalifikacije su primetne u opisima na sajtu – „najpre, balada koja je bila veliki hit", „ali, kao najveći hit ovde imamo još jednu baladu"[7] – te ne iznenađuje da je marketinški tim Zdravka Čolića došao na ideju organizacije glasanja za njegovu najbolju baladu. Uz to, neki od albuma Zdravka Čolića ponele su imena po baladama (*Ti si mi u krvi*, 1984; *Da ti kažem šta mi je*, 1990; *Kad bi moja bila*, 1997). Može se reći da je njegova specijalizacija, u pogledu planiranja 'na duže staze', usmereno vodila ka statusu izvođača balada, po svoj prilici upravo jer je ovaj žanr omogućavao njegovoj neporecivoj pevačkoj darovitosti da dosegne svoj pun potencijal, budući da je baziran na naraciji, intimnoj ispovesti soliste, njegovim pevačkim/glumačkim i performativnim sposobnostima. I, kao što je već pomenuto, Čolić ove odlike

4 Ovde pre svega mislim na poprilično neuzbudljive skorije balade urađene u saradnji sa Dinom Merlinom (Edin Dervišhalidović), koje nastaju u okviru tzv. 'sarajevske škole' i imaju određenu publiku, ali uglavnom ostaju u banalnim granicama žanra.

5 http://www.zdravkocolic-cola.com/multimedia, pristupljeno 30.10.2007.

6 „[…] ne baš 'potpuno' balade, nego i dobre, drage, stare pesme koje rado pevamo kada smo zaljubljeni…...". ibid.

7 Ibid.

nesumnjivo poseduje: počevši od opsega i boje njegovog glasa (visoki baritontenor), odlične intonacije i dikcije koja je proizašla iz njegovog glumačkog talenta, neobične fleksibilnosti, osobenih manirizama u završecima fraza ili u prelazima (isprva, u ranim godinama relativno stidljivih, a kasnije, dovedenih do nivoa solo improvizacije, često u maniru sevdaha i bliskih etno zvuku), pa sve do efektnih i preciznih dinamičkih nijansi usklađenih sa značenjem teksta, koje takođe u prvi plan ističu raznolikost pevačkih tehnika (često između šapata i govora s jedne strane, i melizmatičnih, koloraturnih poteza sa druge).

Istorija Čolića kao izvođača balada započinje njegovim ranim pozicioniranjem u ovoj oblasti, i to festivalskim nastupima početkom sedamdesetih godina, i nastavlja se kroz njegovu dalju karijeru. Možda bi, stoga, nekom drugom prilikom, bilo moguće ispitati putanje popularne muzike u regionu i institucionalizaciju njenih autora i izvođača. U ranim festivalskim baladama (npr. „Ljubav je samo riječ" Vojkana Borisavljevića, 1973, i „April u Beogradu" Kornelija Kovača, 1975) njegov pevački potencijal je primećen i sasvim konvencionalno upotrebljen (naročito u slučaju druge pesme, kojoj ćemo se vratiti). Ove balade ostaju u striktnim formalnim okvirima žanra i zadovoljavaju generičke norme, u muzičkom (uobičajeni sled instrumentlnih odseka, strofa i refrena u vremenskom okviru od otprilike četiri minuta) i tekstualnom aspektu (iako se razlikuju – u Vukovićevoj „Ljubav je samo riječ" tekst je ljubavne tematike i opšteg tipa, koji prevazilazi 'nevine' ideje ljubavi uvođenjem telesne dimenzije koja je bila poprilično smela u to vreme, dok se Kovačev tekst čita kao lična ispovest podstaknuta pejzažom). Stoga, one ne igraju otvoreno na kartu Čolićevog performativnog potencijala niti isključivo počivaju na njemu. Ipak, Kovačeva pesma je nagovestila budućnosti njegovih izvođačkih sposobnosti svojim tehnički zahtevnih, 'prosvetljujućim' modulacijama (kod reči „opet je u mojoj duši proljeće") i uzlaznim sekvencionim pokretima u ponovljenim refrenima. Takođe, aranžmani Borisavljevića i Kovača odslikavaju 'zeitgeist' svojim kombinacijama gudača, solo klavira, dodatnih duvača (često oboe) i ženskih vokala, koji simultano ukazuju da su aranžmanski izbori potaknuti Čolićevim vokalnim karakteristikama.

Ova izvođenja, između ostalih, obezbedila su Čoliću status superstara popularne muzike na samom početku njegove karijere, normalizujući praksu pisanja pesama isključivo za njega. Tako, podstaknuti njegovim pevačkim potencijalom i izgledom, pisane su brojne balade sa ciljem da se ovi talenti što bolje iskoriste. U baladama kao što su „Loše vino", „Jedna zima sa Kristinom", „Stanica Podlugovi", „Tvoje oči", „Ti si mi u krvi", „Kad bi moja bila", „Noć mi te duguje", „Samo kad mi kažeš ljubav", „Ničije i svačije", nastalih od 1975. do 2006. godine, možemo ispratiti već opisanu raznolikost Čolićevih interpretativnih sposobnosti, koja je često bila uslovljena ambicijama i preferencijama stvaraoca pesama. U nadi da ćemo definisati ovu raznolikost, susreli

smo se sa kompozitorima različitih generacija i popularnih muzičkih žanrova koji su, učestvujući u konstrukciji Čolića kao majstora balade i zahvaljujući njemu, dodatno konstruisali svoje prepoznatljive poetike. Ubedljivo najvažnija saradnja jeste ona između Čolića i Kornelija Bate Kovača, jer je Čolićeva pevačka karijera zapravo počela onoga trenutka kada ga je Kovač pozvao da je pridruži Korni grupi, iako mu je, kako se ispostavilo, solo karijera bila suđena. I pored toga što je Čolić rano napustio bend, on i Kovač su nastavili da rade zajedno, stvarajući tako jedno od najdužih i najplodonosnijih kreativnih partnerstava u istoriji jugoslovenske muzike. Naime, Kovač kao autor muzike i aranžmana, te producent, potpisuje većinu Čolićevih izdanja.[8]

Kovač je već sa pesmom „April u Beogradu" bio potpuno svestan Čolićevih kapaciteta, čiji je potencijal nastavio da koristi u baladama napisanim tokom gotovo trideset godina, povremeno upotrebljavajući velike narativne forme u jednom periodu njegovog rada sa Korni grupom, ali sa nepogrešivim komunikativnim 'vođstvom' otelotvorenim u Čoliću. Tako u pamtljivije balade ubrajamo pesme „Jedna zima sa Kristinom" iz 1978, „Stanica Podlugovi" iz 1983. i „Ti si mi u krvi" iz 1984. Budući da je Kovač pisao muziku i tekstove za prve dve, do izražaja dolaze, smeštene u kolorističnom okruženju, njegove preferencije ka 'ispovednim' baladama. U slučaju treće pesme, čije je stihove napisala Kovačeva žena, Spomenka, smešteni smo u carstvo intimnih ispovesti sa naglašenim telesnim i psihološkim senzacijama.

„Jedna zima sa Kristinom" prevazilazi okvire žanra kako formalno, svojim refrenskim repeticijama i trajanjem (pesma preko pet minuta), tako i tematski, uvođenjem Kristininog lika (kog zastupa solista) u refrenu. Zahvaljujući ovim intervencijama, zasnovanim na Čolićevoj veštini, Kovač gotovo da iskoračuje iz ljubavnog lirizma u epiku, kako je to činio i u brojnim simfonijskim pop Korni epikama, čija širina, iskazana u trajanju koliko i u zvuku, uspešno oslikava nepreglednost i belinu vojvođanskog zimskog pejzaža. Ali, Čolić sužava fokus tog pejzaža udaljavajući se od tužno intonirane naracije strofe kroz Kristinin lik u referenu, koji se, repeticijom, postepeno uslojavanom teksturom, ubrzavanjem i promenom melodije između sloga „na" i stihova „Dobra vam noć, prijatelji", koncentriše na dvoje zaljubljenih napolju, „na dvorištu", kulminirajući u Čolićevom direktnom obraćanju Kristini. Ponavljanja refrena proširuju fokus dramaturgije balade i postepeno nas udaljavaju od dvoje zaljubljenih, veselog društva na salašu, naratora i, konačno, uspomene kao takve. Svaka dalja potvrda o broju uloga koje Čolić izvodi u ovoj pesmi, kao i isticanje

8 *Ti i ja*, 1975; *Ako priđeš bliže*, 1978; *Zbog tebe*, 1980; *Malo pojačaj radio*, 1981; *Šta mi radiš*, 1983; *Ti si mi u krvi*, 1984; *Zdravko Čolić*, 1988; *Da ti kažem šta mi je*, 1990; *Kad bi moja bila*, 1997; *Okano*, 2000; *Čarolija*, 2003.

činjenice da je Kovaču Čolić bio neophodan da bi osigurao veliki uspeh ove pesme, su nepotrebni.

Iako je i pesma „Stanica Podlugovi" veoma uspešna, ona se, u pogledu muzičkog oblikovanja, prilagođava žanru balade, s prepoznatljivim instrumentalnim uvodom (tonsko slikanje pahuljica?) i smenama strofa i refrena u kojima se Čolić, u 'narativno-ispovednom' maniru, ponovno priseća uzbuđenja ljubavi. Dok „Jedna zima sa Kristinom" ukazuje na moguće redefiniije žanra u pogledu 'dramske scene' i formalne strukture balade, bazirane na odsecima različitih karaktera i tempa (u prvom redu kombinacije sporih i brzih, plesnih odseka), koje se mogu uočiti u čitavom Čolićevom repertoaru, pesma „Stanica Podlugovi" je pravi 'sentiš' osamdesetih (tada popularan kao 'stiskavac'), odnosno, muzika uz koju se plesalo na zabavama.

Osim razlika u tekstu, pesma „Ti si mi u krvi" može se podvesti pod Kovačeve standardne balade napisane za Čolića: posle tužnog uvoda u diskantu klavira razvija se relativno mirna narativna i sekventna strofa, koja Čolićev registar predstavlja na najbolji mogući način, i koja kulminira dramatičnim refrenom osnaženim simfonijskim zvukom iznad kog se ističe Čolićeva moćna vokalna linija.

Kovačevi kreativni instinkti su, dakle, razvijali Čolićeve 'operske' potencijale. Istovremeno, uz pomoć Čolića, Kovač je uspeo da predstavi svoje kreativne ciljeve široj publici. Ista simbiotička kreativna veza bila je uspešna i za čoveka koji će uskoro postati jedna od ikona jugoslovenske popularne muzike, Gorana Bregovića. Štaviše, Bregović i Kovač su oformili kreativni tim za Čolićev LP *Malo pojačaj radio* (1981) i često se susretali na različitim Čolićevim projektima u kombinacijama kompozitor-tekstopisac, ili kompozitor-tekstopisac-aranžer-producent, sve do kompakt diska *Magija* 2003. godine. Pored činjenice da je sarajevska 'veza' među trojicom muzičara sigurno bila veoma važna, očigledno je da je i Bregović, bar onoliko koliko i Kovač, bio svestan Čolićevih sposobnosti i harizme.

Pogledajmo pobliže jednu od balada, nastalu tik pred Bregovićev proboj, koja, ako već nije isključivo Čolićev zaštitni znak, onda sasvim sigurno jeste Bregovićev. Reč je o pesmi „Loše vino" iz 1975. godine, s tekstom koji je napisao Arsen Dedić, i muzikom i aranžmanom Gorana Bregovića. Bar neki od Bregovićevih postupaka u ovoj pesmi postaće tipični za balade Bijelog dugmeta, najpopularnijeg rok benda bivše Jugoslavije. Bez instrumentalnog uvoda, pesma otpočinje glasom uz diskretnu pratnju akustične gitare i sintetizovanog zvuka, obraćajući se direktno voljenoj. Nakon što se ponovljena strofa razvije u nešto 'lakši' refren zahvaljujući višoj melodiji i aranžmanu, sledi nagli 'pad' u tamu ponavljanja stihova kojim se ova neobično kratka balada i završava. Tako Bregović, u suprotnosti sa Kovačem, koristi direktan govor bez pređašnjih ispovesti ili uvoda u temu, i sa malo reči i još manje muzičkih promena, on efektno dostiže svoj cilj. Nesumnjivo, Dedićevi stihovi i izvođača i

slušaoca pozivaju na identifikaciju, zato što su u njihovoj osnovi direktan govor i, stoga, kompletna intima. Ovo je put kojim je Bregović nastavio da ide i u svojim baladama pisanim za Bijelo dugme.

Iako je broj pesama koji će Bregović napisati za Čolića nakon toga značajan, mi ćemo u razmatranje uzeti samo još jednu. Čolić retko peva pesmu „Kad bi moja bila" (1997) na velikim koncertima, i to ne zbog toga što ne može da je izvede uživo, već zato što publika ne može da ga 'prati'. U ovoj pesmi, ponovo vidimo Čolića pevača, glumca, ubedljivog interpretatora stihova koje potpisuju Bregović, Andrijana i Marina Tucaković, kao i sjajnog dramskog pevača. Njegovo izvođenje, ne bez sličnosti s 'operskim monologom' i sa svim vrlinama i manama velikih operskih arija, ističe sve zavidne aspekte Čolićevog stila. Nenametljiv aranžman Slobodana Markovića, s odličnim kombinacijama klavirske pratnje, postepeno osnaživane gudačima i nekolikim duvačkim solo nastupima, vode nas dublje u Čolićev raznobojni svet. I, ako se pesma sluša na ovaj način, sa znanjem o Čolićevim prethodnim postignućima, onda se može reći da je u njoj, za svoju dušu i dajući sve od nje, te 'odvajajući dušu od tela', on postigao vrhunac svojih umetničkih nastojanja. Očigledno potpuno svestan toga, Čolić je kompletan CD naslovio prema ovoj pesmi.

U maniru velikih izvođača, Čolić je 'prilagođavao' svoju prirodu prema autorima pesama. Kao što je slučaj sa „Lošim vinom", možemo 'čitati' elemente još jedne važne kreativne poetike jugoslovenske popularne muzike u još jednoj Čolićevoj baladi nastaloj ranih osamdesetih. Pesma „Tvoje oči" (1983) predstavlja 'upis' Momčila Bajagića Bajage u umetnički učinak Zdravka Čolića, i nosi obeležja Bajaginog zrelog pop-rok baladnog stila. Osim veoma jednostavnih melodijskih linija i harmonije strofa i refrena tipičnih za pesme ovog rokera, Bajaga je takođe neizostavno šarmantan u svojim tekstualnim manirizmima. Kao što je slučaj i sa kultnim baladama napisanim za Boru Đorđevića i Riblju čorbu, te za potrebe sopstvenog benda, Bajaga i instruktori, njegov tekst u pesmi „Tvoje oči" moguće je prepoznati po slobodnim asocijacijama i 'voćnim' poređenjima. Stihovi „Tvoje oči kao zrele šljive padaju po meni" liče na „bledu fleku boje cimeta" (iz pesme „Kad hodaš", 1984) ili sa „zgaženim trešnjama" („Poljubi me", 1984). Naravno ističu se i dovitljivi jezički obrti poput „Kada spavaš, ne mogu da ne mislim šta sanjaš, ne mogu da ne mislim šta misliš, kada spavaš ti". Čolićeva savršena dikcija uspešno podvlači ove odlike teksta.

Na svojim skorijim albumima Čolić se predstavio, kao što je već istaknuto, kao kompozitor, koristeći procedure koji su njegovi prethodnici već isprobali. Njegove balade sada reflektuju savremeni trend etno zvuka, koji ni do ovog trenutka nije bio stran Čoliću (kao ni Kovaču ili Bregoviću). U pogledu izvođenja, ovi elementi doprinose još jednoj dimenziji interpretacije koja utiče na specifičnu 'ekspanziju' melizmatičnih i koloraturnih elemenata, kvaziimprovizacionih momenata, kao

i strastvenih, kvaziorijentalnih senzualnih melodijskih linija šireg melodijskog ranga, kao u pesmi „Noć mi te duguje" (2000). Ovde Čolić iz jedva čujnog šapata sa akordskom pratnjom akustične gitare i simulirane citre dolazi do dramatične druge/tranzicione strofe u maniru kaskade i konačno 'ispevanog' refrena, koji predstavlja puniji aranžman ritmičkog pulsa prve strofe, dočaravajući na taj način (balkansku?) 'opijenost' ljubavlju.

Đorđe Balašević, Čolićev saradnik tokom dugog niza godina, pridružio se listi autora balada na Čolićevim skorijim albumima. I, kao i drugi pre njega, on takođe 'upisuje' svoj osobeni autorski pečat u Čolićev izvođački stil. Širokom (panonskom) baladom „Sačuvaj me, bože, njene ljubavi", Balašević realizuje malu pozorišnu scenu tipičnu za njegov rad, s relativno jednostavnim melodijama, jednostavnom formalnom logikom i neupečatljivom instrumentacijom, igrajući, kao i obično, na kartu teksta. Sa drugim Balaševićevim stihovima, u himničnom muzičkom maniru Kornelija Kovača, Čolić možda po prvi put u svojoj karijeri iskoračuje 'autobiografski' pitajući se „jesam li ničiji ili svačiji?"[9] Zdravko Čolić kao izvođač balada koje su napisali važni autori, i autori kao stvaraoci Čolićevih balada, zajedno su u najboljem smislu postali 'ničiji i svačiji', na način na koji konzumerističke prakse popularne kulture snažno, neizbežno i konstantno konstituišu naše živote.

***

Ako bih glasala za najbolju baladu koju je interpretirao Zdravko Čolić, a da je glasanje za više od jedne pesme moguće i u skladu sa opisanim 'diverzitetom' izbora, moj favorit bi bila pesma „Zločin i kazna", jedna od 'ruskih' balada sa albuma *Okano* (Oleg Gusmanov / Đorđe Balašević / Kornelije Kovač) koja iskoračuje iz žanra balade zbog svog 'plesnog' refrena. 'Ruska' sekvenca sporih stihova, odlična bas linija refrena i Kovačeva briljantna klavijatura, zajedno s Čolićevim fascinantnim balansom između kontrastirajućih raspoloženja u rasponu od tuge do besa, i njegove dinamičke i registarske nijanse, čine ovu pesmu mojim favoritom i mogućim modelom za redefinisanu, savremenu verziju pop balade.

Prevod: Bojana Radovanović

9 „Ničiji i svačiji", Čolić/Kovač-Balašević, *Čarolija*, 2003.

The First and the Last: Zdravko Čolić – 'a Guru' of Pop Ballade
– summary –

In more than thirty years long career Zdravko Čolić have succeeded to become and remain the biggest star of popular music in ex-Yu terms. Since he could be regarded as the first and last star of the country that doesn't exist anymore, his career could serve as a platform for various interpretations of ex-Yu popular music. Bearing in mind his excellent singing and acting potentials, and the wide variety of songs, i.e. song writers that were engaged in making his songs, in the thirty-year span, one could also deal with kind of creative history in former Yugoslavia's popular music. Thus, in telling Zdravko Čolić's story, focusing on his performances of pop ballads, we're actually telling the story of popular music of this region, aware of crucial connections of creative and performative aspects of popular music.

RECIKLIRANJE/REMEDIJACIJA/REFORMATIRANJE: BREGOVIĆEVA APROPRIJACIJA STRATEGIJA MUZIČKE INDUSTRIJE U (POST)PRODUKCIJI POP PESAMA

Prva verzija ovog teksta izložena je na konferencji Music and Moving Image *u Njujorku (SAD) 2012. godine, pod nazivom „Songs becomings and music for Kusturica's Underground – Remediation in the age of Postproduction". Rad je publikovan 2017. godine na engleskom jeziku pod naslovom: „Recycled/Remediated/Reformatted: Goran Bregović's appropriation of the music industry strategies in pop song (post)production", u:* New Sound – International Journal for Music *(50, II/2017, 258–267). Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost glavne i odgovorne urednice časopisa, dr Mirjane Veselinović-Hofman.*

Ako se muzička industrija oslanja na muzičku ekonomiju za koju postoji „opšti koncenzus da je čine različiti procesi međusobno povezani kroz kompleksnu mrežu društvenih odnosa koji povezuju učesnike, organizacije i tehnologiju",[1] i da „četiri muzičke mreže" prema Lejšonovoj (Andrew Layshon) terminologiji – kreativnost, reprodukcija, distribucija i potrošnja – „(...) poseduju različite funkcije, temporalnosti i geografije koje se u određenim mestima preklapaju",[2] onda bi se „povezani procesi" koji konstituišu muzičku industriju mogli sagledati kao konstitutivni za svaku od četiri muzičke mreže. U ovom tekstu fokus će biti na kreativnosti.[3] Ako je ova mreža od svojih najranijih dana u muzičkoj industriji, iznova i iznova oblikovana različitim tehnologijama muzičke reprodukcije, onda i kreativne strategije u polju popularne muzike ne mogu da budu sagledane isključivo kroz brojne „povezane procese" različitih muzičkih mreža, već i kao strategije apropriјacije njihove, prvenstveno tehnološke prirode. Stoga se ovaj tekst oslanja na nalaze određenih studija muzičke industrije i analiza muzičke ekonomije koje uzima kao polaznu tačku, dok za cilj ima da postavi teoretizaciju prakse jednog individualnog stvaraoca koji dolazi iz male zemlje. Ova praksa, prema mom mišljenju, ne bi bila moguća bez tehnološkog

1 Andrew Layshon, *Refformatted. Codes, Networks, and the Transformation of the Music Industry* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 21.

2 Layshon, 25.

3 „Da rezimiramo: ove mreže su sledeće: prva je kreativna mreža, koja nastaje od povezivanja kompozicije i reprezentacije, gde muzika nastaje kroz mnogobrojna izvođenja". Layshon, 25.

razvoja muzičke industrije i tehnologije na prelazu vekova. Čini se da je, nakon napora muzičke industrije u domenu autorskih prava kojima je doprinela piraterija u ranom periodu interneta, pa do otkrivanja novih mehanizama koji povezuju muzičku produkciju, reprodukciju, distribuciju i potrošnju kroz aktuelni striming, došlo do paradoksalnog prelaza na novu vrstu indi (nezavisne) kreativne mreže koja je u međuvremenu nastala. Ovaj prelaz se može tumačiti kao aproprijacija strategija muzičke industrije od strane kreativnog pojedinca, koja je postala moguća tek sa razvojem digitalnih tehnologija i strategija muzičke reprodukcije.

Verovatno najpoznatiji muzičar popularne muzike sa ovih prostora kome su muziku objavljivali priznati strani (Unversal Classics, Polygram, Philips) kao i domaći izdavači nosača zvuka (PGP RTB, Jugoton, Croatia Records), Goran Bregović, nikada nije potpisao ugovor nekim od takozvanih mejdžor izdavača (Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group). Može se reči da su mu se, radeći muziku za Kusturičine filmove, otvorili putevi za novu, međunarodnu karijeru. Ono što povezuje Kusturičine, „Zlatnom palmom" ovenčane filmove (*Dom za vešanje* / *Le temps du Gitanes* iz 1989. i *Bila jednom jedna zemlja*, tj. *Podzemlje* / *Underground* iz 1995) i pitanja muzičke industrije, jeste činjenica da su se datumi njihovih nastajanja i premijera poklopili sa bitnim političkim promenama na svetskom nivou (pad Berlinskog zida, na primer). Jedna od posledica tih dešavanja je i razvoj *world music* žanra.

Na tom talasu nastao je podžanr takozvane balkanske muzike, koji se neupitno povezuje sa muzikom Gorana Bregovića nastajalom za filmove Emira Kusturice. Šta god balkanska muzika zapravo bila, činjenica je da je globalizacija doprinela reaktuelizaciji Balkana, u tipično kvazireakcionom smislu – prvo kroz prikazivanja rata u svetskim medijima, a onda i kroz vrtlog recikliranih informacija bez 'originala'. Ipak, stabilnost ovog procesa *postajanja Balkanom*, kao i činjenica da smo mi iz ovog dela sveta svi deo igre u smislu postajanja Balkancima, iziskuju analizu takvih procesa.

Bregovićevo srpsko-hrvatsko poreklo, kao i činjenica da je on, kao i Kusturca, rođen u Sarajevu, prestonici Savezne Republike Bosne i Hercegovine, jednom od centara popularne muzike u SFRJ, pomoglo mu je u osmišljavanju strategija koje i danas koristi. Naime, Bregović ističe da je on „savremeni balkanski kompozitor",[4]

4 „Goran Bregović sebe naziva savremenim kompozitorom. Zašto onda njegova 'savremena' muzika zvuči drugačije od muzike ostalih savremenih kompozitora? Zato što je Goran sa Balkana. A na Balkanu 'savremeno' zvuči drugačije". Zvanični sajt http://www.goranbregovic.rs/biography.html (pristupljeno 15.05.2011). Jedna njegova skorija izjava je u sličnom maniru: „Pa ja sam skladatelj suvremene glazbe. Moja suvremena glazba je vjerojatno drugačija od drugih suvremenih glazbi, ali, ima istu namjeru: biti suvremena umjetnička glazba. Naravno, ja dolazim iz rock'n'rolla gdje postoji navika da se s glazbom zabavlja. Tako i ja, kada pišem ozbiljnu glazbu, uvijek se moram zabaviti. To je valjda neki invaliditet koji je ostao od rocka..." (https://www.dw.com/hr/goran-bregovi%C4%87-kao-novi-franz-

dok je u sličnom maniru sredinom osamdesetih tvrdio da je „jugoslovenski rok muzičar". Nekoliko faktora je bilo uključeno u razvijanje ove strategije, u rasponu od gore navedenog porekla (takođe, uz život u Parizu tokom devedesetih, onda u Beogradu od kasnih devedesetih do 2011, a tek onda u Sarajevu, ponovo – i život u svim ovim mestima u isto vreme, osim u Sarajevu),[5] preko društveno-kulturnih i geopolitičkih dešavanja, do, naravno, tehnoloških strategija. Stoga se može reći da svi ovi faktori koegzistiraju u produkciji, medijaciji[6] i primanju popularne muzike, u njenim mrežama kreativnosti, reprodukcije, distribucije i konzumiranja. Bregovićevom tranzicijom, njegovom (re)medijacijom od „biti Jugosloven" do „biti Balkanac", kao i od „biti roker" do „biti kompozitor", pored njegovog insistiranja „da je apolitičan"[7], nastao je 'štit' kojim se zaklonio od bilo kakvog mogućeg iskazivanja nacionalnog identiteta, što je omogućilo njegovu konstatnu re-kreaciju, izvođenje,

liszt/a-15032973-0, pristupljeno 27.11.2020)

5 U TV intervjuu sa Petrom Popovićem, na pitanje o okolnostima u kojima je odrastao, Bregović je rekao: „Između Srba, Hrvata i Muslimana. Tako mi i ostatak života protiče u sličnim okolnostima. Ja sam zbog najpovoljnijeg poreza bio prijavljen u Sloveniji. Volio sam Sarajevo više nego išta na zemaljskoj kugli, čeznuo za njim kad god sam na duže vrijeme odlazio, ali mi je bilo jako glupo da u njemu plaćam takav i toliki porez" (podvukla V.M.). Transkript ovog intervjua iz 1994. godine sa Petrom Popovićem bio je dostupan na sajtu: http://milosm.coolfreepage.com/Intervju%20Bregovic.html (pristupljeno 16. 5. 2011, link neaktivan 27.11.2020. Isti intervju dostupan je na linku: http://intervjuidugmica.blogger.ba/arhiva/2006/04/15/216340, pristupljeno 27. 11. 2020).
U intervjuu datom 2011. godine, Bregović je objasnio šta Sarajevo njemu znači: „[o]d ove godine sam ponovo prijavljen u Sarajevu (smijeh) (podvukla V.M.). Moje službeno mjesto boravka je od ove godine Sarajevo, ponovo. Ne znam da li znanost ima objašnjenje zašto je to tako uzbudljivo cijeli život, baš to mjesto gdje ste se rodili. Nema tu ništa razumno". Intervju za see.biz dat 29.04.2011. (pristupljeno 15. 5.2011, link neaktivan 27. 11. 2020), isti intervju je dostupan na https://www.dw.com/hr/goran-bregovi%C4%87-kao-novi-franz-liszt/a-15032973-0, pristupljeno 27.11.2020).

6 Kit Nigas uvodi koncept „medijacije" kao načina „konceptualizacije procesa koji povezuju produkciju i potrošnju" u polju popularne muzike. Upor. sa: Keith Negus, *Popular Music in Theory. An Introduction* (Cambridge: Polity Press, 1996), 66–99.

7 U gorepomenutom TV intervjuu na pitanje o izbegavanju razgovora na političke teme, Bregović je rekao: „Politika je nešto što zbilja Jugoslavenima radi strašne stvari. Ne samo pod vlašću komunista. Hiljadu godina glupe i grozne politike. Ja ne znam uopće kako baš ovim narodima polazi za rukom da imaju tu vrstu prokletstva da im se uvijek događaju jedne iste stvari. Uzgred, ne mogu da shvatim da kod naroda koji važe za bistre uvijek prolazi ta fora. Žalosno što ovi narodi nikad nisu doživjeli da politika radi nešto dobro za njih. Tako da je normalno da svi misle i govore o politici kad im radi o glavi. Mislim da nije trebalo da pravim išta što ima veze sa politikom. Znaš kako, sa godinama mi je bilo teško odoljeti". Transkript intervjua sa Petrom Popovićem iz 1994 (pristupljeno 16. 5. 2011, link neaktivan, isti intervju dostupan je na linku: http://intervjuidugmica.blogger.ba/arhiva/2006/04/15/216340, pristupljeno 27.11.2020).
U kasnijem intervjuu je takođe rekao: „Kao što nisam mogao organizirati nebombardiranje, nisam mogao ni bombardiranje. Nitko nije ni znao da počinju napadi. Nemojte da ljudima govorimo pogrešne stvari. Umjetnici nemaju političku moć. Bilo je pokušaja umjetnika kroz povijest da uđu u politiku, da se aktivno bave politikom i nikad to nije prošlo dobro. Politika je drugi talent i drugo zanimanje". Intervju objavljen na sajtu see.biz 29. 04. 2011, pristupljeno 15. 5. 2011. (link neaktivan 27.11.2020), isti intervju je dostupan na: https://www.dw.com/hr/goran-bregovi%C4%87-kao-novi-franz-liszt/a-15032973-0, pristupljeno 27.11.2020).

i aktualizaciju nestabilnog (promenljivog) identiteta za koji on (ponovo?) tvrdi da je „nadnacionalan" – balkanski?

Kao takav, Bregović je razvio jednako (ne)stabilnu i jedinstvenu kreativnu ličnost, što se, kako sam već napomenula, može smatrati aproprijacijom/izvođenjem procedura i strategija različitih muzičkih mreža ekonomije/muzičke industrije, kao što su recikliranje, remedijacija i (re)formatiranje. Ova tri procesa se stalno preklapaju, uvezuju i razvijaju u međusobnom odnosu (kao i u slučaju mreža muzičke industrije), čime omogućavaju neprestanu cirkulaciju muzičkih proizvoda/pesama/informacija. U teorizaciji, ove strategije privremeno gube svoje specifičnosti i time promovišu novu geografsku sliku. Pomešane i isprepletane u jednom kreativnom pojedincu, strategije su po poreklu slične materijalima koje koriste (materijalima koji već postoje), ali i po načinima na koje su kombinovane, postprodukcijskim strategijama savremenih umetničkih praksi koje opisuje Burio (Nicolas Bourriaud).[8] Ipak, da bih odredila njihovo poreklo, koje se pre može naći u okviru praksi muzičke industrije nego savremene umetničke produkcije (u onoj meri u kojoj se one mogu 'razdvojiti'), kao i da bih takav postupak odvojila od terminologije muzičke/zabavne industrije u kojoj termin postprodukcija nosi vrlo određeno značenje, ovom prilikom sam odabrala da 'spojim' recikliranje, remedijaciju i reformatiranje pod jedan termin (post)produkcije, time označujući naročiti kreativni proces.

Recikliraj, ili „prilagodi se da bi preživeo". Od Stravinskog, preko tanga iz *Podzemlja* do pesme „Ausencia"

Poznat po 'pozajmljivanjima' čak i tokom svojih jugoslovenskih dana, Bregović je, na određeni način, reciklirao svoju slavu kroz taj ozloglašeni princip rada, čime je izazivao 'čuvare tradicije' primenjujući jednu od savremenih tehničkih procedura

8 Kao što je poznato, Nikolas Burio u maniru teorijske postprodukcije pozajmljuje od kulturne industrije termin „tercijalni sektor", koji se povezuje sa „uslužnom industrijom i recikliranjem". „Još od ranih devedesetih, veliki broj umetničkih dela je nastao na osnovu već postojećih dela; sve više umetnika interpretira, reprodukije, re-izlaže, ili koristi dela drugih autora ili dostupne kulturne proizvode. Ova umetnost postprodukcije čini se u korelaciji sa haosom koji se širi u globalnoj kulturi informatičkog doba, što se odlikuje porastom zaliha dela i svetom umetnosti koji je aneksiran formama koje su do sada ignorisane i omalovažavane. Umetnici koji utiskuju svoje delo u delo drugih umetnika doprinose iskorenjivanju tradicionalne razlike između produkcije i potražnje, stvaranja i kopiranja, redimejda i originalnog dela. Materijal koji se koristi više nije osnovni (prvobitni), više nije stvar u razvijanju forme na osnovu sirovog materijala, već rad sa objektima koji već cirkulišu kulturnim prostorom, odnosno objektima koji već upućuju na druge objekte. Obrisi pojmova originalnosti (u smislu mogućeg trasiranja porekla) kao i stvaranja (praviti nešto ni iz čega) polako bivaju zamagljeni u ovo novom kulturnom pejzažu (novoj kulturnoj slici?) Upor. sa Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprogrammes the World*, (New York: Lucas & Sternberg, 2002), 13.

kreativne muzičke mreže – semplovanje. Tako je reciklirana tradicionalna muzika Roma postala originalni *world music* Gorana Bregovića. U tom smislu, Bregovićeve stvaralačke odluke u kreiranju ove filmske muzike, izazvane Kusturičinom umetničkom vizijom i potpomognute znanjem akademskih muzičara sa kojima je Bregović sarađivao, isprva izuzetno liče na reagovanje koje je muzička industrija imala po pitanju semplovanja i pozajmljivanja u domenu autorskih prava od osamdesetih godina na ovamo.[9] Ipak, strategije recikliranja su u osnovi same prirode muzičke industrije i logike njene ekonomije. Od nastanka radija, zvučnog filma i gramofonskih ploča, muzička industrija je razvijala strategije remedijacije[10] i recikliranja. Remedijacija je u ovom kontekstu shvaćena kao prenamena, kao način da se promovišu proizvodi/pesme kroz druge medije, čime se omogućava njihova mnogobrojna reprodukcija i šira/duža upotreba. To bi trebalo/moglo da vodi ka recikliranju, koje se može tumačiti u smislu obrađivanja pesama, ali uz semplovanje, što bi vodilo ka potpuno novom proizvodu. U tom smislu, Bregovićevo recikliranje i remedijacija sopstvene muzike/proizvoda za Kusturičino *Podzemlje*, nije potpuno strano u smislu muzičke/zabavne industrije. Međutim, njegova upotreba recikliranja kao stvaralačkog procesa u stvaranju 'originalne' (filmske) muzike nije toliko česta praksa u mrežama reprodukcije i distribucije.

Pesma koja je u fokusu ovog teksta, a prepoznatljiva je po svojoj *soundtrack* verziji kao „Ausencia" („Odsustvo" na portugalskom) koju izvodi poznata pevačica fada, Sezarija Evora (Cesária Évora),[11] začudo ne pripada onima numerama 'balkanskog zvuka'. Svakako je veoma drugačija od pesama „Mesečina" i „Kalašnjikov"[12] koje su proslavile autorski dvojac Kusturica–Bregović i balkansku muziku. Ipak, muzika ove pesme čini se ključnom za narativ filma jer različite remedijacije njene teme prenose

9 Uporedi sa: Roland S. Rosen, *Music and Copyright* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Michael L. Jones, „Revisiting 'Music Industry Research': What Changed? What Didn't?", in *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*, ed. by Lee Marshall and David Laing (Farnham: Ashgate, 2014), 45–61; Simon Frith, „The Popular Music Industry", in *Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. by Simon Frith, Will Straw, and John Street (Cambridge University Press, 2001), 115–194; Chung Huyn Christie Buyn, *The Economics of the Popular Music Industry* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), itd.

10 O remedijaciji u smislu u kojem se upotrebljava u ovom tekstu vidi: Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (MIT Press, 2000); Vesna Mikić, "Old/New Music Media: Some Thoughts on Remediation in/of Music", in *Music Identities on Paper and on Screen*, ed. by Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mlađenović, Ivana Perković, (Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 2014), 28–33.

11 Muzika za film gde je „Ausencia" numera br. 2, može se naći na https://www.youtube.com/watch?v=gp_iP_UIPTU; za sve ostale primere iz teksta vidi plejlistu na zvaničnom YouTube kanalu časopisa Novi Zvuk: https://www.youtube.com/watch?v=GZt_2SKutBY&list=PLNFGwrMs0-Xzo9GYGsuBaxxOc6704_IUJ (pristupljeno 07. 12. 2020).

12 Soundtrack, numera br. 1, vidi link u prethodnoj fusnoti.

opseg različitih emocija, od melanholije, strasti, čežnje, derta (neprevodive reči koje označavaju sličnu kombinaciju tuge, nemira, nostalgije, žaljenja...), do tragičnih (prvi deo filma RAT) kao i tragikomičnih (drugi deo filma HLADNI RAT) aspekata priče koju potpisuju Dušan Kovačević i Emir Kusturica. Pesme u ovom filmu, uopšteno govoreći, gledano prema odnosu film–muzika za film, zasnivaju se na remedijaciji koja je čest princip stvaranja u folklornoj muzici, krećući se između dva osnovna medija – instrumentalnog i vokalnog, tj. igre/igranog i pesme/pevanog. Instrumentalni aspekti muzičkog materijala su, razumljivo, više korišćeni u samom filmu, ali njihova remedijabilnost se ne može odvojiti od njihovog kvazifolklornog porekla, što ih čini dobrim osnovama za pesme. Od tri pesme koje su na *soundtrack*-u, jedina koja je otpevana i u filmu jeste „Mesečina", što takođe upućuje i na to kakvu vrstu remedijacije Bregović radi uopšte. On uglavnom počinje od instrumentalnih fragmenata pesme, ili insistira na drugačijim medijskim rešenjima, čime postiže neku vrstu tehnološke remedijacije istog muzičkog materijala. Na primer, u filmu se instrumentalna verzija pesme „Mesečina" u izvođenju trubačkog orkestra čuje pre nego što se je protagonisti otpevaju tokom jedne od scena u kafani. Numera „Kalašnjikov", sa druge strane, otvara i zatvara film u istom trubačkom aranžmanu, i na taj način naglašava začarani krug koji predstavlja jedna od premisa filma već prikazanu u njegovoj formi i „beskrajnoj" priči koja se vrti u krug, sa stalnim izjednačavanjem i zamenom mesta binarnih parova: podzemlje – nadzemlje, prošlost – sadašnjost, levo – desno, dobro – zlo, ljubav – mržnja, tragično – komično, čovek – životinja, moral – nemoral itd. Stihovi i tekst, pridruženi zvaničnoj verziji pesme, pojačavaju logiku izjednačavanja, dovodeći je do same granice apsurda, budući da samo retki mogu da razumeju išta osim naslova pesme, jer se peva na romskom jeziku. Paradoksalno, ovo savršeno funkcioniše u cilju izazivanja čuvenog balkanskog „ludila" u procesu recepcije.

Vratimo se na numeru „Ausencia", gde treba napomenuti da je česta upotreba muzičkog materijala ove numere ključna za dramaturgiju čitavog filma. Bregovićeva uobičajna procedura se može primetiti u činjenici da se ova pesma ne čuje u svom osnovnom obliku u toku filma, već se remedijacija dešava u prostoru instrumentalne muzike. Pored numere „Ausencia", dve numere su bazirane na istom muzičkom materijalu, jedna čisto instrumentalna – „Underground Tango" za gudački kvartet, i jedna vokalno-instrumetnalna – „War" („Rat"), za orkestar i ženski glas (takozvane „Bugarke").

Na taj način, pre nego što je muzički materijal postao „Ausencia", u filmu se uz melodiju te numere već igralo, žalilo, tugovalo i lamentiralo. „Tango" za gudački kvartet se jasno čuje sa gramofonske ploče koju Marko pušta dok zavodi Nataliju u sred savezničkog bombardovanja Beograda 1944. godine, čime se na svojevrstan način oprašta sa predratnom/ratnom građanskom kulturom Beograda u kojoj se

naginjalo zapadnjačkoj muzici i zapadnom stilu zabave, čime se završava prvi deo filma (RAT).

Tragikomična, groteskna remedijacija gudačkog kvarteta „Tanga" prisutna je najviše u drugom delu filma (HLADNI RAT). Ovakav efekat je postignut dodavanjem oštrog zvuka okidanja žice na tamburici, ubrzavanjem tempa i promenama u gudačkoj artiklaciji čime je „pokriveno" davljenje Jovana, sina Crnog, i „remedijacija" podvodnih dešavanja.

Za scene nacističkog bombardovanja Beograda kojim je započeo rat u Jugoslaviji 1941. godine, kao i finalne scene totalnog uništenja nekog neodređenog mesta negde na ratištu u Jugoslaviji ranih devedesetih, korišćena je manje naivna remedijacija ratne muzike. Ovu verziju karakteriše pedal u najdubljem orkestarskom registru, nad kojim se čuju 'orijentalni' polustepeni melodijski pokret na niže, čime je postignut efekat jecanja, lamentiranja nad melodijom, dodatno pojačanom bojama tradicionalnih instrumenata. Remedijacija tako postaje kompleksnija i, kada se pogleda detaljnije, sve manje liči na preimenovanje. Bugarke pevaju tango melodiju na stihove starogradske srpske pesme „Stani, stani Ibar vodo", čiju originalnu verziju lik Crnog peva malo kasnije u filmu.

Ovakva vrsta miksovanja, spajanje različitih pesama i stihova bilo tradicionalnih pesama ili pesama kolega, postala je Bregovićev zaštitni znak, a naročito je prisutna u muzici koju je radio van filmskog medija. U ovom slučaju se čini da je Bregović otišao i korak dalje, ne samo u smislu instrumentalizacije i orkestracije, čemu je izuzetno doprinela njegova saradnja sa renomiranom srpskom kompozitorkom Isidorom Žebeljan. Bregović svoju tango/*ausencia* temu bazira na dvotaktnom materijalu pozajmljenom i 'recikliranom' iz kompozicije *Piano Tango* (1941) Igora Stravinskog.[13] Može li se onda reći da je odluka da se muzički povežu strasna čežnja karakteristična za tango sa balkanskim dertom, dovela do nastanka balkanskog pevanog tanga, aktuelizovanog u univerzalnosti emocija, u spoju *saudade* (portugalski „nedostatak, nemir") i derta čime je nastala fado-tango numera „Ausencia"?

13 Zanimljivo bi bilo dalje istražiti poreklo Stravinskovog *Tanga*, imajući na umu njegovu ozloglašenu sklonost ka 'pozajmljivanju'. Snimak sa partiturom: https://www.youtube.com/watch?v=__IfuUH8MTY. (pristupljeno 5. 12. 2020)

Remedijacija/reformatiranje ili *dolce vita*? Od Portugala, preko Srbije i Poljske, do Grčke i dalje...

Čini se da, kao što u filmu nije propustio priliku da iskoristi „tango" muziku, Bregović nije mogao da pusti ni novootkrivene potencijale remedijacije koje imaju ova pesma i njena melodija. Nakon uspeha filma na festivalu u Kanu, ova melodija se pojavljivala u njegovim kolaboracijama sa mnogim pop muzičarima sa Balkana i iz centralne Evrope.

Pesma „Ausencia" je postala šire poznata publici sa prostora bivše Jugoslavije kada je 1997. godine postala „Tabakera" u izvođenju Zdravka Čolića[14] u malo izmenjenom aranžmanu (u izvođenju gitare, kontrabasa i bubnjeva), nešto drugačijeg tempa, s istom elegičnom emocijom, sada na srpskom jeziku.

Dve verzije pesme iz 1999. godine su dosta drugačije. U pesmi „Tabakiera" poljske pevačice Kaje (Kayah)[15] upotrebljena je 'uobičajna' procedura remedijacije – prebacivanje istog materijala u drugačiji format i muzički mediji čime je postignut dosta različit efekat sa kombinacijom gudački kvartet–gitara–bubnjevi, sa dodatim ženskim glasom i njihovim specifičnim tretmanom. U slučaju Jorgosa Dalarasa (Γιώργος Νταλάρας, Georgios Dalaras) i njegovog „grčkog efekta" u pesmi „Pou Na'Sai Tora, Anna" (Πού Να 'σαι Τώρα, Άννα),[16] Bregović kombijuje govor i pevanje preko „tango-postaje-rebetiko" buzuki pratnje. Dalaras peva samo refren, dok je ostatak pesme recitovanje prevoda stihova pesme hrvatskog kantautora Arsena Dedića „Ne daj se, Ines" na grčki jezik.[17]

Koliko god da je daleko od filma za koji je nastala, Dalarasova pesma snažno podseća na tango scenu u kojoj, dok igra, Marko, neostvareni (revolucionarni) pesnik, recituje ljubavnu poeziju Nataliji. Može se, takođe, primetiti da su stihovi

14 Zvanični video dostupan na: https://www.youtube.com/watch?v=att1PWXm5dU (pristupljeno 5. 12. 2020). Album *Kad bi moja bila*, izdala Komuna 1997. godine, CD-163.

15 Snimak dostupan na linku: https://www.youtube.com/watch?v=SEnu09XUjxU (pristupljeno 5. 12. 2020), objavljeno kao *Kayah & Bregovic* 1999. godine, izdao Zic Zac u Poljskoj, 74321634812.

16 O Bregovićevoj saradnji sa Dalarasom vidi u: Vesna Mikić, "Whose are these songs? Greek and Serbian input in creating Balkan popular music", in *Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, ed. by Evi Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopouls (Thessaloniki: Electronically published by the School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2013), 599–607. Snimak pesme na dostupan je na sledećem linku: https://www.youtube.com/watch?v=MJXFP2-bkqA (pristupljeno 05.12.2020); album *Thessaloniki – Yannena With Two Canvas Shoes*, Minos-EMI, 4942634, 1999.

17 Najpoznatija interpretacija ove pesme je izvođenje glumca Radeta Šerbedžije iz 1985. godine. Muzika i tekst su delo Arsena Dedića.

koje Marko recituje remedijacija sadržaja iz TV filma koji je sedamdesetih godina realizovao jedan od scenarista *Podzemlja*, Dušan Kovačević.[18]

Dokazujući možda gorepomenutu univerzalnost emocija i time u izvesnom smislu isključujući ideju balkanske muzike kao takve, te paradoksalno 'savremenog balkanskog kompozitora', pesme napuštaju film i njegov *soundtrack*, ulazeći u sferu muzičke industrije, pri čemu se ostvaruju brojne, neočekivane afilijacije. Može se reći da je Bregović primenio proceduru menjanja formata, poznatu u muzičkoj industriji, prema kojoj se odnosi kao prema vrsti remedijacije (premeštanje sadržaja iz jednog medija u drugi), koja je, što je najbitnije, legalna. Ipak ako se ovo menjanje formata razume kao kreativna strategija, onda ona izlazi van okvira remedijacije i preimenovanja, čime se približava recikliranju i obrađivanju/prerađivanju. Sadržaj geografski menja mesto i smanjuje prostor na način koji je sličan, ali u isto vreme i drugačiji od metoda savremene muzičke industrije po ovom pitanju. Ovakva aproprijacija kreativnih strategija omogućava Bregoviću da stvori svoj individualni/nezavisni poetski izraz i (post)produkcionu praksu.

Prevod: Ana Đorđević

Bibliografija

Bolter, Jay David and Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprogrammes the World*. New York: Lucas & Sternberg, 2002.

Buyn, Chung Huyn Christie. *The Economics of the Popular Music Industry*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Frith, Simon. "The Popular Music Industry." In *Cambridge Companion to Pop and Rock*, edited by Simon Frith, Will Straw, and John Street, 115–194. Cambridge University Press, 2001.

Jones, Michael L."Revisiting 'Music Industry Research': What Changed? What Didn't?". In *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith* edited by Lee Marshall and David Laing, 45–61. Farnham: Ashgate, 2014.

Layshon, Andrew. *Refformatted. Codes, Networks, and the Transformation of the Music Industry*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

18 Vidi poslednju scenu Kovačevićeve drame *Zvezdana prašina*, RTV Beograd, 1976, režirao Jovan Konjović.

Mikić, Vesna. "Whose are these songs? Greek and Serbian input in creating Balkan popular music". In *Crossroads. Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, edited by Eva Nika-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios, Emmanouil Giannopouls, 599–607. Thessaloniki: Electronically published by the School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2013.

Mikić, Vesna. "Old/New Music Media: Some Thoughts on Remediation in/of Music". In *Music Identities on Paper and on Screen*, edited by Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mlađenović, Ivana Perković, 28–33. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 2014.

Negus, Keith. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Rosen, Roland S. *Music and Copyright*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Recycled/Remediated/Reformatted:
Goran Bregović's Appropriation of the Music Industry Strategies
in Pop Song (Post)Production
– summary –

Trying to interpret the status and place of pop music artists who belong to the so-called "small" cultures and "small" music industries, and in the contemporary context, this account starts with the assumption that contemporary technologies that constitute music industry networks, transit to individual pop practices, similar to Bourriaud's concept of postproduction, yet relying even more on the music industry's "nature". It has been shown here that this transition, transfer or appropriation results, maybe, in paradoxically becoming a new kind of "indie" – not only as an independent publisher in terms of the music industry, but rather in terms of an independent individual creator, who also, by the very act of appropriating music industry strategies in the process of creation, determines the "destiny" of his product's geographical dissemination/distribution in a new way. These appropriated strategies, denoted as recycling, remediation and reformatting are here discussed on the example of music for *Underground* (Kusturica, 1995) and its further ramifications in Goran Bregović's individual output.

II

POPULARNA MUZIKA – KONTEKSTI

„DVOSTRUKA ARTIKULACIJA" STJUARTA HOLA U TEORETIZACIJI JUGOSLOVENSKE POPULARNE MUZIKE

Tekst je izvorno objavljen na engleskom jeziku pod nazivom: „Stuart Hall's 'Double Articulation' in Theorising Yugoslav Popular Music", u: European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, Miško Šuvaković, Žarko Cvejić, Andrija Filipović (eds.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, 92–100. Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost uredništva.*

Kada je jednom prilikom upitan zašto se nije preselio u Ameriku, Stjuart Hol (Stuart Hall) je odgovorio: „Osećam se bolje kada posmatram svet sa periferije (Engleska) nego iz centra (Amerika)".[1] Iako je intrigantno razmatrati Englesku kao periferiju – jer centar nije samo SAD, već i takozvani Kontinent – Holova izjava je u mom slučaju polazna tačka. Naime, dok u određenom poetičkom smislu ona legitimizuje naš sopstveni periferni diskurs, u odnosu na koji, paradoksalno i u vezi sa citiranom izjavom, Hol jeste centar, ovako artikulisana legitimnost u isto vreme postaje platforma za našu teoretizaciju. Ako pretpostavimo da Holovi zaključci (imajući u vidu njegovu teorijsku poziciju i otvorenost njegove misli[2]) mogu da budu aproprirani u diskursima o jugoslovenskim kulturalnim praksama, možemo ići i dalje sa uvidima u načine na koje njegova teorija/metoda artikulacije[3] može da bude plodna za interpretiranje tih praksi, kao i ukupne istorijske formacije kojoj su one pripadale. Posledično, takva aproprijacija mogla bi ne samo da proizvede uvide koji se tiču specifičnih praksi, već i da unapredi produkciju znanja savremenih postjugoslovenskih društava.

Može se reći da je moja sopstvena periferna pozicija dvostruko artikulisana u odnosu na Holovu, u kulturno-lingvističkom, kao i u društveno-političkom smislu, ukoliko primenimo njegov diskurs na prakse koje pripadaju društvenim formacijama prilično različitog političkog sistema u poređenju sa onim kojem je Hol posvetio svoj rad i u kojem je živeo. Holovo sopstveno 'otvaranje' metoda artikulacije kao nečega što

1 James Procter, *Stuart Hall* (London & New York: Routledge, 2004), 5.

2 John Fisk, „Opening the Hallway: some remarks on the fertility of Stuart Hall's contribution to critical theory", in *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen, 212–222 (London & New York: Routledge, 1996), 212.

3 V. Jeniffer Daryl Slack, „The theory and method of articulation in cultural studies", in *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, op. cit., 113–131.

je zasnovano na „neophodnim ne/korespondencijama"[4] nam tako omogućava da se i sami bavimo artikulacijom, povezujući Holovu teorijsku misao i društvenu realnost socijalističke Jugoslavije i na taj način artikulišući Holovu kritiku kapitalističke kulture na kulturalnim praksama samoupravnog socijalizma. U tom smislu, naša pozicija biće Holova omiljena sredina, dodatno pojačana generacijski perifernom pozicijom koja se može razumeti kao tranziciona, pozicija prolaza u odnosu na predmet rasprave (jugoslovenska popularna kultura/muzika), kao i u odnosu na teorijski diskurs koji aproprira (artikulacija Stjuarta Hola). Ovaj 'fluidni' način diskusije, konačno, može da bude artikulisan kao teoretizacija, Holova periferna zamena za teoriju, ili nešto što on naziva „tekućom teoretizacijom".

> Društvo je, za Hola, kompleksna jedinica, koja uvek ima mnogostruke i kontradiktorne odrednice, uvek istorijski specifična. Ovaj 'konjuktivni' pogled vidi društvenu formaciju kao konkretnu, istorijski proizvedenu organizaciju – 'strukturu u dominaciji' – različitih oblika društvenih relacija, praksi i iskustava.[5]

Koncepti „istorijske konjukture" kao i njegova „konjuktivna teorija društvene formacije" jesu ključne za Holovu teoriju aistorijskog/transistorijskog strukturalnog/poststrukturalnog.[6] Ukoliko je određena kulturalna formacija konstitutivna, kao i konstituisana procesima konstantnih, tekućih i nikad do kraja završenih pregovaranja i borbi, čiji su efekti „društveni odnosi, prakse i iskustva", onda određena istorijska konjuktura, kao vrsta podjednako osporavane „nadgradnje", mora da bude uzeta u obzir, ne (samo) u kontekstu u koji kulturalna formacija može da bude udobno smeštena, već pre kao važan teren za razumevanje kulturalnih transformacija.[7] Tačke ovih transformacija, suprotno „periodima pogodbi" jesu fundamentalne za Holovu teoretizaciju/artikulaciju „istorijske konjukture", i, posledično, „društvenih/kulturalnih/političkih/itd" formacija. Pošto za njega, od samog početka, proučavanje kulture znači proučavanje popularne kulture, zapravo „tekuće borbe"/artikulacije za dominaciju/značenje, važnost istorijske konjukture postaje samo-očigledna.

> Potrebno je da napravimo istorijsku periodizaciju popularne kulture, da pokušamo da identifikujemo periode relativne 'pogodbe' – kada su ne samo izumitelji popularne kulure, već i relacije između dominante i popularne

4 Lawrence Grossberg, „On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall", in *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, op. cit., 131–151.

5 Lawrence Grossberg, „History, politics and postmodernism: Stuart Hall and cultural studies", in *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, op. cit., 156.

6 Ibid., 155.

7 Grossberg, „On postmodernism and articulation...", 142–43.

> kulture, ostajale u relativnoj nagodbi. Onda (…) da identifikujemo tačke preokreta, kada su odnosi (…) restrukturisani i transformisani.'[8]

Oblikovana njegovom levičarskom političkom agendom i marksizmom, Holova teoretizacija pokrenula je klasna pitanja, ponekad razvijajući strategije za konkretne političke akcije, vodeći ga, preko Vološinova (Valentin Nikolaevich Voloshinov), Gramšija (Antonio Gramsci) i Laklaua (Ernesto Laclau) ka teoriji/metodi artikulacije.[9] Ipak, kako bismo prisvojili/artikulisali Holov metod u diskurs studija jugoslovenske popularne muzike, ili diskurs o studijama jugoslovenske popularne muzike, potrebno je da izvedemo niz preliminarnih artikulacija. Jer, ukoliko imamo na umu važnost istorijske konjukture u njegovoj misli, prvo moramo da interpretiramo prirodu artikulacija koje su je uobličile kao takvu, vodeći nas ne samo do potrebe artikulisanja Holovog „osećaja besklasnosti",[10] već, važnije, a preko te artikulacije, do artikulacija dve „nekorespodentne" (političke/društvene) formacije/diskursa: Holovog sa 'periferije' kapitalizma i mog sa 'periferije' (post)socijalizma. Kako Holov „osećaj besklasnosti" funkcioniše u konjukturi/kontekstu (navodno) besklasnog jugoslovenskog društva? Paradoksalno, pozivanjem na Holovu „neophodnu ne/koresponednciju" navodna besklasnost jugoslovenske društvene formacije mogla bi isto tako da bude interpretirana i u „smislu besklasnosti". Ukoliko je taj zaključak validan, onda partikularna istorijska konjuktura koju interpretiramo ima određene veze sa tim. I, kako bismo otkrili/re-artikulisali ove procese, moramo da uvedemo nešto što nazivamo „dvostrukom/dvosmernom artikulacijom". 'Štimovanje'/prilagođavanje koje ovde dodajemo ne samo Holovom objašnjenju, već i kasnijim interpretacijama i primenama njegove teorije/metode trebalo bi da se razume kao rezultat specifičnih istorijskih prilika kojima se bavimo i iz kojih dolazimo.

> Uvek koristim reč 'artikulacija', iako ne znam da li je značenje koje joj pripisujem savršeno shvaćeno. U Engleskoj, termin ima fino dvostruko značenje, jer 'artikulisati' znači izustiti, progovoriti, biti artikulisan. Ona nosi onaj smisao služenja jezikom, izražavanja, itd. Ali mi takođe govorimo o 'artikulisanom' kamionu: kamion gde prednji deo (kabina) i zadnji (prikolica) mogu, ali ne moraju neizostavno da budu povezani jedan sa drugim. Dva dela jesu povezana jedan sa drugim, ali ta specifična veza može da bude prekinuta. Artikulacija je otud forma povezivanja koja može da sačini jedinstvo dva različita elementa, pod određenim uslovima. (…) Otud, teorija artikulacije je ujedno i način razumevanja kako su ideološki elementi, pod određenim uslovima, formirali jedinstvo u okviru diskursa,

8 Procter, *Stuart Hall*, 30.
9 Ibid., 11–35.
10 Ibid., 16–20.

> kao i način postavljanja pitanja kako oni postaju ili ne postaju artikulisani u specifičnim konjukturama ka određenim političkim subjektima.[11].

Ukoliko dvostruko značenje reči na engleskom jeziku omogućava neprekidnu teoretizaciju efekata specifičnih društvenih formacija i istorijskih konjuktura zasnovanih na povezivanju njihovih različitih izraza (reartikulacija) kao artikulacija (efekata) različitih praksi u dominantno kapitalističkim uslovima, neka prilagođavanja se moraju napraviti pre nego što se ona (reč) uvede u teoretizaciju različitih konjuktivnih uslova socijalističke Jugoslavije. Ovo je način na koji govorimo ne samo o dvostrukim, već i o dvosmernim artikulacijama koje konstituišu istorijsku konjukturu koja se naziva Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (1945–1991). Možemo se i dalje igrati sa Holovom 'doskočicom' koristeći, na primer, „dvostruko" značenje francuske reči *sens* (*double sens*) [fr. *sens* = smisao; osećaj, senzacija; pravac, prim. prev.] kada govorimo o pravcima u kojima se artikulacija kretala u bivšoj Jugoslaviji. Još dalje, dva pravca nisu bila neophodno 'suprotna'/'suprotstavljena' u pravcu od vrha naniže i obrnuto. Zapravo, oni gotovo uvek teku paralelno, na taj način krčeći put (lingvističkim) dvostrukim artikulacijama za proizvodnju njihovih efekata. Konačno, ovo polje popularne kulture bivše Jugoslavije je ono koje omogućava ovu vrstu teoretizacije, što je još jedna potvrda da Holovi uvidi generalno, a njegova teorija artikulacije posebno, mogu i treba da budu apropriran/ispitivani/artikulisani u diskursima koji se tiču jugoslovenske popularne kulture.

Ukoliko su, za Hola, „efekti bilo koje konkretne prakse – njeni konjuktivni identiteti – uvek 'predeterminisani' mrežom relacija u kojoj su locirani",[12] onda je mreža koja je nekad predodređivala jugoslovensko društvo bila kreirana dvosmislenom/dvostrukom/dvosmernom artikulacijom sačinjenom od artikulacija koje su se odvijale u dva paralelna, a međusobno povezana/uvezana polja: zvaničnom i svakodnevnom. Ukratko, dok je zvanični diskurs bio formulisan prateći ideju „revolucije koja traje" (ka komunizmu; od socijalizma ka komunizmu), pravac u kojem je svakodnevni život jugoslovenskog društva bio artikulisan vodio je ka vrsti konzumerizma ne sasvim različitog od kapitalizma (od socijalizma ka kapitalizmu?). U stvari, naizgled suprotno kretanje ovih procesa, rezultirao je (preko brojnih/onih koji se kreću u više pravaca/višestruko akcentovanih artikulacija) stanjem koje volim da zovem „(jugo)slovenska aniteza", stanje niti/niti relacija čije su artikulacije bile efekat njene specifične istorijske konjukture. Jer, da nije bilo tačke preokreta 1948. godine kada su odnosi Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom bili „restrukturisani i transformisani" nakon što su vođe jugoslovenske Komunističke partije odbile

11 Grossberg, „On postmodernism and articulation...", 141–142.
12 Grossberg, „History, politics and postmodernism...", 156.

rezoluciju komunističkog Informbiroa i neko vreme (do ranih pedesetih) 'zategli' sve veze, zvanične/svakodnevne artikulacije bile bi drugačije. Od tog trenutka, Jugoslavija je postala socijalističko društvo koje se postepeno otvaralo ka kapitalističkom Zapadu, dok je istovremeno proklamovalo „revoluciju koja traje", ali usvajajući zapadnjačke vrednosti i načine života (zahvaljujući ekonomskom rastu takozvane tehno-birokratije) i rezultirajući specifičnom, ali nikad javno priznatom klasnom podelom društva. Možda, onda, dominantna artikulacija (jugo)slovenske antiteze nije bila ni klasno ni besklasno društvo, paradoksalno artikulišući i potvrđujući fluidno stanje Holovog „osećaja besklasnosti".

Ukoliko je postojala predodređena mreža artikulisana iz zvanično proklamovane besklasnosti koja je korespondirala sa i podržavala/konstituisala svakodnevni „osećaj besklasnosti", potraga za artikulacijama (klasne) borbe u popularnoj kulturi i muzici čini se jalovom. Iako za ranog Hola „(p)opularna kultura nije nužno kapitalistički instrument; ona može da bude ponovo vraćena socijalističkoj politici",[13] u slučaju Jugoslavije socijalistička politika se nije ponovo vratila, već transfigurisala u svoj sopstveni instrument, čineći time predstavu o klasi, iako ne borbu kao takvu, prevaziđenom. Jer, kako je kasnije Hol konceptualizovao re/artikulaciju i zapravo, tekuću borbu oko značenja (odnosno, kulture), preko Gramšijevog koncepta hegemonije kao nečega što „nikad nije sigurno postignuto, čak ni trenutno"[14] moglo bi se tvrditi da je repozicioniranje/reartikulacija jugoslovenskih popularnih muzičkih praksi konstituisalo „relativno autonoman konjuktivni identitet"[15] u jugoslovenskoj kulturi i u istorijskoj konjukturi socijalističke Jugoslavije.

Imajući na umu da se bavimo socijalističkom društvenom formacijom, u kojoj su mase navodno bile u dominantnoj poziciji, moramo da primenimo metodu artikulacije koja postavlja svoje efekte ne u relacije ne/korespondentnih delovanja kao što su dominanto/visoko i popularno/nisko, ili masovno/kolektivno i individualno, već da ih tražimo u antitetičkoj, predeterminisanoj konjukturi u koju je društvo uključeno kao celina. Jer, ako nije postojao koncept privatnog vlasništva, privatnog preduzetništva, nije bilo ekonomske baze za kapitalizam, niti za njegove inherentne antagonizme. Nije potrebno naglasiti da je jugoslovenska popularna kultura/muzika funkcionisala pod potpuno drugačijim režimom, kao pretežno državno finansirana praksa. A ukoliko je koncept klasne borbe bio transformisan u koncept „revolucije koja traje", onda su akcenti na borbi za dominaciju i otpor morali da budu prebačeni u sopstvenu istorijsku konjukturu popularne muzike.

13 Procter, *Stuart Hall*, 18
14 Grossberg, „History, politics and postmodernism..", 163)
15 Ibid.

Do 1948. kao tačke preokreta i malo kasnije – sve u svemu, ne dugo – prakse zapadne popularne muzike, uvedene u svakodnevni gradski život glavnih centara Kraljevine Jugoslavije (Beograd, Zagreb i Ljubljana) tokom međuratnog perioda, bile su gotovo sasvim iščezle zbog vladajuće kulturne politike koja se oslanjala na sovjetski model. Zvanično kritikovani, iako nikad zakonski zabranjeni, džez i plesni muzički žanrovi prešli su u *underground*. Ipak, potrebno je setiti se da je u prvim poratnim godinama nakon Drugog svetskog rata, Jugoslavija, kao i ostatak Evrope, morala da se suoči sa kompleksnim pitanjima infrastrukturalne, ekonomske, i, povrh toga, političke rekonstrukcije, tako da je svakodnevica konstituisana pod sasvim drugačijim okolnostima od onih iz predratnog perioda. Slaveći i, putem svojih tema i muzičkih karakteristika, konstituišući svakodnevicu organizovanu narativom o rekonstrukciji koji je proklamovala dominatna kultura, masovna pesma se pojavila kao žanr (pozajmljen iz SSSR-a) u kojem su svi jugoslovenski kompozitori bili ohrabrivani da se okušaju, artikulišući na taj način korespondencije između zvanične (dominantne) kulturne politike i naroda. Činjenica da je ona živela gotovo do raspada Jugoslavije, konstantno usput usvajajući karakteristike savremenih praksi popularne muzike, omogućava nam da mislimo masovnu pesmu kao (istorijski) specifičnu artikulaciju dominantne i popularne kulture.

Ulazeći u period stabilnosti koji će trajati oko tri decenije, Jugoslavija je tokom pedesetih godina postavila osnove za antitetičku konjukturu otvaranjem ka Zapadu, postepeno obnavljajući jake veze sa Istokom, i, najzad, zauzimajući (geopolitičku) poziciju ni istočne ni zapadne države u srcu Balkana. Artikulisana na taj način, jugoslovenska država je bila snažno posvećena koncipiranju takozvanog jugoslovenskog identiteta. Sada, gotovo sasvim otvorena ka zapadnoj popularnoj muzici i aktivno učestvujući, kao komunistička država, u nekim od njenih praksi (kao što je takmičenje za Pesmu Evrovizije), Jugoslavija je krenula putem razvijanja sopstvenog brenda popularne muzike, kao efekta artikulisanja zapadnih praksi kroz projekat jugoslovenskog identiteta. Ova praksa je nazvana *zabavna muzika*. Muzički zasnovana pretežno na italijanskoj kanconi, kao i na američkom džezu i ranom roku (a, interesantno, neko vreme tokom pedesetih i na meksičkoj muzici), 'uvezena' prvo kroz filmsku industriju, zabavna muzika se pevala na svim jugoslovenskim jezicima.[16] Kao što njeno ime sugeriše, zabavna muzika bila je namenjena zabavi radnog naroda a ne klase, i ispunjavanju njihovog slobodnog vremena koje je sada bilo vođeno drugačijim tendencijama od onih iz kasnih četrdesetih, sa sve višim

16 Još jedna intrigantna činjenica jeste da je jugoslovenski identitet lingvistički bio nadnacionalan, slobodno artikulišući niti/niti entitete svakodnevnog života: na primer, neko je mogao da se identifikuje kao Jugosloven koji govori srpsko-hrvatski (ili obrnuto), ili govori makedonski itd. jer nikad nije postojao jugoslovenski jezik kao takav.

životnim standardom, koji je stvarao prostor za stalno rastuću potrošačku kulturu. Kako god nominalno popularna, zabavna muzika (verovatno takođe u pokušaju da se izbegne ideja komercijalizma povezivana sa zapadnom popularnom muzikom) imala je funkciju da zabavlja što znači da se reartikulacija/transformacija masovne pesme dogodila kao rezultat artikulacija u političkim i društveno-ekonomskim sferama. Kao rezultat ovih procesa, konjuktivni identitet pop muzike stekao je još jednu dodatnu komponentu tokom šezdesetih – jugoslovensku rok scenu koja je artikulisana paralelno sa zabavnom muzikom i takozvanom novokomponovanom narodnom muzikom. Tako, borba za značenjem je 'migrirala', stičući karakteristike razvijenog polja popularne muzike, otkrivajući se unutar njega, zauvek osuđena na lokalnost i zato artikulisana kroz svoju istorijsku konjukturu. Dalje, unutrašnje borbe popularne muzike bile su povremeno artikulisane kao veze korespondencija (generičke mešavine) koje su rezultirale specifičniom kulturalnom/muzičkom transformacijom. Preokret se dogodio 1974. godine, podudarajući se sa uspostavljanjem poslednjeg jugoslovenskog Ustava (simbolično označavajući kraj Jugoslavije, kao i kraj „zlatnog doba" – perioda stabilnosti). Sasvim razvijene jugoslovenske medijske i muzičke industrije, držeći korak sa svojim zapadnim uzorima, iako finansirane na nivou države, omogućile su pojavu prvih jugoslovenskih super zvezda popularne muzike. Artikulišući projekat jugoslovenskog identiteta/zabavne muzike, koji nikada nije bio otporan (od ere masovne pesme) na antitetičke artikulacije tradicionalnih muzičkih elemenata sa elementima zapadnog popa kako na nivou muzike, tako i ukupnog imidža, bosanski bend Bijelo dugme pojavio se na sceni, provocirajući 'moralnu paniku' artikulisanu (državnim) masovnim medjima i započinjući mladalačku groznicu, takozvanu *Dugmemaniju* (jugoslovenski pandan Bitlmaniji). Uvezeni buntovnički rok elementi, kao dvostruka artikulacija odbijanja istovremeno 'roditeljske' i 'dominantne' kulture, uvela je/legitimizovala sama formacija koja ih je artikulisala. Otud, može se tvrditi da se odigrala još jedna kulturna transformacija. Konkretno, u tom trenutku, jugoslovenska popularna muzika stekla je svoju dominantnu poziciju (koliko god privremeno) sredstvima artikulisanja (jugoslovenske) zabavne i (zapadne) rok muzike, koja je transformisala prvu od njih od funkcionalnog do autonomnog polja popularne muzike, vrste pop-roka koji će preovladati među jugoslovenskom urbanom mladom populacijom, iako odmah izazvane brojnim suprotstavljenim/*underground* silama unutar prakse. Vrlo slična društveno-ekonomska i kreativna artikulacija desila se u praksi novokomponovane narodne muzike, koja je proizvela sopstvene super zvezde i postala dominantna u drugom generacijskom i društvenom sloju populacije, iako, u prvi mah, bez direktnog produkcijskog mešanja zapadne muzike na planu muzike i teksta, što je sugerisalo to da je bilo kakva 'moralna panika' bila ograničena na aktere kulturne elite.

Popularne muzičke prakse u godinama sumraka Jugoslavije bile su obeležene unutrašnjim borbama za značenje, pretežno artikulisanim kao pop-rok protiv folka, često vođene različitim artikulacijama nacionalističkih, kapitalističkih i antikomunističkih ideologija.[17] One su bile 'tempirane bombe' postavljene duboko u pukotinama nečega što je nekad bilo artikulisano u relativno stabilnoj, pomirenoj istorijskoj konjukturi Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Ova relativnost, kao posledica inherentne nedovršenosti tih artikulacija, jeste zapravo naša sredina, naš prostor za tekuću borbu artikulisanu kao tekuća teoretizacija.

Prevod: Marija Maglov

Bibliografija

Daryl Slack, Jeniffer. „The theory and method of articulation in cultural studies". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 113–131. London & New York: Routledge, 1996.

Fisk, John. „Opening the Hallway: some remarks on the fertility of Stuart Hall's contribution to critical theory". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 212–222. London & New York: Routledge, 1996.

Grossberg, Lawrence. „On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 131–151. London & New York: Routledge, 1996a.

Grossberg, Lawrence. „History, politics and postmodernism: Stuart Hall and cultural studies". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 151–174. London & New York: Routledge, 1996b.

Hall, Stuart. „Unnamed paper", *New Left Review* 1 (1960). In: Procter, James. *Stuart Hall*. London & New York: Routledge, 2004.

Hall, Stuart. „Popular culture and the state". In *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, Open University Press, 22–49; in: Procter, James. *Stuart Hall*. London & New York: Routledge, 2004.

Mikić, Vesna. „'Tito Marches…' Producing, Establishing, and Reflecting Personality in/through Music." In *The 20th Century and the Phenomenon of Personality in Music*, edited

17 Ovo je artikulisano ne samo u tenziji između pop-roka i folka, već takođe i putem „ramifikacija" polja pop-roka u njegove pank i novotalasne suprotnosti. Više o tome u: Vesna Mikić, „Romantic Notions in the Popular Music Discourses: Several Examples from Serbia", in *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*, ed. Leon Štefanija and Nico Schuler, 191–199 (Frankfurt: Peter Lang, 2011). (prevod ovog teksta videti u ovom izdanju, str. 53–60, prim. ur).

by Laila Ozolina and Imants Mežaraups, 163–169. Riga: Latvijas Komponistu savieniba, 2007.

Mikić, Vesna. „Muzika kao sredstvo konstrukcije i rekonstrukcije revolucionarnog mita – *Dan mladosti* u SFRJ." *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 40 (2009): 129–136.

Mikić, Vesna. „Romantic Notions in the Popular Music Discourses: Several Examples from Serbia." In *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*, edited by Leon Štefanija and Nico Schuler, 191–199. Frankfurt: Peter Lang, 2011.

Mikić, Vesna. „Ex-YU Nostalgia, in Ex-YU Realities? Some Popular Music Strategies in Former Yugoslavia Spaces." In *Between Nostalgia Utopia, and Realities*, edited by Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mlađenović, and Mirjana Veselinović Hofman, 394–600. Belgrade: Faculty of Music, 2012.

Procter, James. *Stuart Hall*. London & New York: Routledge, 2004.

Stuart Hall's "Double Articulation" in Theorising Yugoslav Popular Music

– summary –

Starting from Hall's theory/method of articulation, this text aims to offer not only insights concerning specific practices, but also improve the knowledge production of contemporary post-Yugoslav societies. Engaging with Hall's work, the author develops a kind of double articulation, linking Hall's theoretical thought with the social reality of socialist Yugoslavia, and thereby articulating Hall's critique of capitalist culture on the cultural practices of selfmanagement socialism. The paper, thus, discusses two "non correspondent" (political/social) formations/discourses: Hall's from the "periphery" of capitalism, and ours from the "periphery" of (post)socialism. In addition, as central to the discussion of local popular music, Hall's idea of "sense of classnesses" proves to be crucial, as the attempt is made to understand how this concept works in the conjuncture/context of (allegedly) "classless" Yugoslav society. Using Hall's idea that popular culture is not necessarily a capitalist instrument, and that it might be reclaimed for the socialist politics as a starting point, the paper sheds light on the fact that the socialist politics in the Yugoslav case did not "reclaim" it, but transfigured it into its own instrument, thus making the notion of class, though not the struggle as such, obsolete. The final segment of the text focuses on concrete examples, first covering "zabavna muzika" (entertainment music), Yugoslavia's particular kind of popular music, formulated as the effect of the articulation of western practices with the Yugoslav identity project. Moving on to the proliferation of rock music during the sixties, the paper also examines the ways in which the Yugoslav identity/entertainment music project was formulated in the work of the famous rock band from Sarajevo – Bijelo dugme (White Button).

NITI/NITI: ARTIKULISANJE KONSTANTNE/KONTINUIRANE TRANZICIJE U SRPSKOJ POPULARNOJ MUZICI

Tekst je predstavljen na 12. Međunarodnoj konferenciji Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Musical Practices – Continuities and Transitions *2014. godine u Beogradu. Publikovan je na engleskom jeziku pod naslovom: „Neither/Nor: Articulating Constant/Continuous Transition in Serbian Popular Music", u:* Music: Transitions/Continuities (Musicological Studies: Monographs)*, Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladjenović (eds.), Belgrade, Department of Musicology, Faculty of Music, 2016, 267–275. Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz dozvolu Centra za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti.*

Moglo bi se reći da su u skorije vreme javne manifestacije navodne oštre podele u srpskom društvu dostigle ekstrem tolikih razmera da ne samo da moramo da ih preispitamo da bismo ih, zbog njihove apsurdnosti, napustili kao diskurzivne formacije, već i da bismo istražili i pokušali da razumemo – kroz otkrivanje, pre/-ispitivanje njihove apsurdnosti – mehanizme koji su ih isprva i pokrenuli. Stoga, podstaknuta idejama 'prve' i 'druge' Srbije, koje lako mogu, kao što to obično biva, da dostignu institucionalni domen kulturalnog diskursa, pokušala sam da zamislim/mislim o unutrašnjim konfliktima i borbama Srbije kao konstanti, koja proizlazi iz kontinuiranog/permanentnog/beskrajnog fabrikovanja potrebe za boljim životom, štagod i gdegod je on ostvariv, i koja je našla plodno tlo u našoj sredini zbog geopolitičkih i kulturalnih istorija Srbije. Stoga, može se reći da ovaj konstantni *fluks* prema određenoj tački u 'boljoj' budućnosti, tj. ova konstantna tranzicija (bilo da je u pitanju moderna, liberalna, revolucionalna, zapadna, urbana, /pro/evropska, itd), ne bi mogla da se artikuliše kao takva bez neke suprotnosti, koja je izražena kroz opoziciju ili razlike u odnosu na Drugog poput kategorija tradicionalnog, konzervativnog, dekadentnog, istočnog, ruralnog, (pro)ruskog, itd. koje pri tom pokazuju navodnu duboku podelu srpskog društva.

Ono što se zapravo manifestuje je, prema mom mišljenju, artikulacija[1] dostizanja tačke 'naturalizacije' *niti/niti* stanja stvari u Srbiji. Jer, ako je ono što je jedino konstantno, odnosno, čvrsto/neoborivo/izdržljivo, tranzicija, što znači da

1 Artikulaciju u ovom slučaju razumem u njenom „dvostrukom smislu", kako je definiše Stjuart Hol.

se kontinuiteti ne definišu putem promena, već kroz razlike/razluke nastale baš u ovim tranzicijama, onda možda možemo da objasnimo pojavu navodne 'podele' kao eksternog simptoma još jedne tranzicije u koju je srpsko društvo zaplovilo u skorije vreme. Iako me u ovoj prilici posebno zanima Srbija u kontekstu Socijalističke Federativne Republike Jugoslaviije, treba napomenuti da se u istoriji moderne Srbije mogu ispratiti tri tranzicione faze, koje uspostavljaju sâm kontinuitet tranzicije, i koje zapravo ublažavaju/brišu artikulaciju promena. Od „najkontradiktornijeg društva u tranziciji",[2] kakvo je bilo srpsko u međuratnoj Kraljevini Jugoslaviji, preko društva „tranzitornog socijalizma", koje ću detaljnije razmotriti, do savremenog „društva u tranziciji" (transitional society) u kontekstima postsocijalističkih, kao i globalnih tranzicijskih procesa, ispostavlja se da je jedina permanentna osobina koja spaja različite epohe i kontekste i artikuliše njihove kulturalne prakse, zapravo kontinuirano stremljenje ka promenama koje nikada ne bivaju dostignute. Stoga, ne postoje oštri rezovi/promene, već repozicioniranje, nastajanje, postajanje, događanje – koje ukazuje na potencijal za promene putem tranzicije i, samim tim, proizvodi tu istu tranziciju. Iz tog razloga se, prema mom mišljenju, odrednica *niti/niti* predočava kao prihvatljivija u odnosu na odrednicu ili (kontinuitet)/ili (promena).

Odrednica *niti/niti*, o kojoj sam pisala i u drugim tekstovima,[3] može se uvesti u teorijske debate o kulturnom kontekstu u SFRJ, kao što može, što sam upravo i pokazala, da bude relevantna u vremenu (i prostoru?) pre i posle njega. Jer, ako se može reći da se savremena Srbija, na primer, ne nalazi niti u Evropskoj uniji, niti van Evrope, ili da međuratna Srbija nije ni urbana, ni ruralna, status *niti/niti* bi trebalo da bude validan u slučaju socijalističke republike Srbije – ukoliko bismo uopšte želeli da primenimo platformu kontinuirane tranzicije. Paradoksalno, izgleda da je prividno ne-tranzicijski i pravolinijski socijalistički kontekst bio oličenje *niti/niti* raja, čak u toj meri da ga je moguće prozvati „jugoslovenskom antitezom".[4] Prožimajući sve društvene slojeve i prakse, jugoslovenski *niti/niti* 'protokol' se, u svojim brojnim pojavnostima, ukazuje u sledećim, a za ovu diskusiju ključnim vidovima: a) pre svega – u praksama svakodnevnog života (računajući i slušanje, izvođenje i produkciju popularne muzike) – realizovanim pod 'etiketom' koja se nije mogla u

2 Predrag J. Marković, „Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda 1918–1941", Filozofski fakultet u Beogradu: master teza, rukopis, 1990, 313, u: Biljana Srećković, „Radio-Belgrade in the Context of the Modernization of Serbian Society in Interwar Period", *International Magazine for Music New Sound* 29 (2007): fn. 9.

3 Cf. Vesna Mikić, „Zašto volim(o) Svečanu pesmu? Statusi Hercigonjinog najizvođenijeg opusa", u *Nikola Hercigonja (1911–2000) – Čovek, delo, vreme – Povodom 100 godina od njegovog rođenja*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman i Melita Milin (Beograd: MDS, 2012), 111–122.

4 Izvedenom od slovenske antiteze – stilske figure uobičajene u srpskoj i, uopšte, balkanskoj epskoj poeziji.

potpunosti odrediti niti kao socijalizam, niti kao kapitalizam; b) u geopolitici – kroz pozicioniranje SFRJ kao zemlje koja ne pripada niti Istočnom, niti Zapadnom bloku; i c) u nacionalnim pitanjima, kao što je jezik – niti srpski, niti jugoslovenski, nego srpsko-hrvatski i obrnuto, u skladu sa mikro(geo)politikom.

Čini se da je svakodnevni život u Srbiji od ranih pedesetih godina zadobio oblik onoga što Predrag Marković naziva „tržišnim socijalizmom".[5] Najvažniji istorijski događaj koji je omogućio ovo stanje koje nije „niti kapitalizam, niti socijalizam", odnosno koji je omogućio „društvo tržišnog socijalizma",[6] desio se 1948. godine. Naime, u rano leto 1948, posle oštre prepiske, Staljin je, isprovociran akcijama Josipa Broza Tita na Balkanu (razgovorima sa albanskim i bugarskim vođama o potencijalnom osnivanju Balkanske Federacije), inicirao nastanak Rezolucije Informbiroa upućene Komunističkoj partiji Jugoslavije, u kojoj je vođa Jugoslavije i pomenute partije bio optužen za 'izdaju' komunističkih – marksističkih i lenjinističkih ideja – i promociju imperijalističkih uverenja. Odgovor Komunističke partije Jugoslavije u julu 1948. godine je u zvaničnoj jugoslovenskoj istoriji ostao zapamćen kao 'istorijsko NE' koje su Tito i Partija rekli Staljinu i SSSR-u. To je prouzrokovalo prekid svih ekonomskih, diplomatskih, kulturalnih i drugih veza SSSR-a, odnosno, zemalja Istočne Evrope sa Jugoslavijom, stvarajući tako 'prazan prostor', 'prostor između' dva bloka u Hladnom ratu. Teren je, dakle, bio pripremljen za upliv zapadnih kulturalnih uticaja raznolikih formata. Držeći se ideala komunističke revolucije, te „revolucije koja traje" – koja je podrazumevala tranziciju od socijalističkog do besklasnog komunističkog društva i čvrstog verovatanja u jugoslovenski nacionalni identitet – Jugoslavija je postepeno, zahvaljujući novostečenom geopolitičkom značaju, počela da pokazuje znake ekomonskog i kulturalnog rasta, sa kojima nije mogla da se uporedi nijedna druga evropska komunistička zemlja. Ekonomski rast, zajedno sa rastom životnog standarda (koji je umnogome zavisio od pozajmica), otvorio je vrata proizvodima, marketingu i industrijskim mehanizmima popularne kulture sa zapada, koji su zauzeli važno mesto u jugoslovenskoj kulturi i doveli do jedne drugačije vrste tranzicije u svakodnevnom životu Jugoslovena – tranzicije od proizvodnog do konzumerističkog društva u opštem kontekstu tranzicije u komunizam.

Tako, ove vrste tranzicija su se simultano odvijale u jugoslovenskom/srpskom društvu, a bile su artikulisane u dva pravca, ili pre, paralele – eksterno, u smislu zvanične političke retorike na liniji od socijalizma do (nikada dostignutog) komunizma, i interno, u svakodnevnom životu na liniji od produkcije do (nikada potpuno izvedene) potrošnje, ne stvarajući na taj način niti kapitalizam, niti

5 Cf. Predrag Marković, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji* (Beograd: Službeni glasnik, 2007), 19.

6 Ibid.

komunizam, nego tranzicioni/tržišni socijalizam. Stoga, Holova definicija artikulacije, koja se oslanja na gramšijevski koncept hegemonije, zapravo ovde gubi akcenat klasne borbe (budući da je reč o 'besklasnom društvu'), kako bi bila primenjena na političku oblast koja se definiše kao „skup praksi i institucija kojim se ostvaruje red u kontekstu sukobljenosti političkim",[7] i oblasti *političkog* kao „dimenzije antagonizma koji je konstitutivan za ljudska društva".[8] Stoga, može se reći da se 'druga' tranzicija srpskog društva razvijala kroz unutrašnje izazove koje je političko (svakodnevnog života) postavljalo pred (spoljnu) politiku. Muzička praksa *zabavne muzike* nastala je kao kombinacija tri pomenute *niti/niti* odlike koje su se formirale u tranziciji konstitutivnoj za jugoslovensko društvo.

Zabavna muzika je bio termin koji se, u poređenju sa 'popularnom muzikom', radije koristio kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina, obuhvatajući sve žanrove popularne muzike osim *narodne muzike* (tradicionalna/folk muzika i kasnije, *novokomponovana narodna muzika*), a najpre one 'domaćeg' porekla. Osnovna ideološka potka ukupnog razvoja *zabavne muzike* bio je koncept nastanka i rasta ovog fenomena kao tipično jugoslovenskog proizvoda. Dakle, s izvesnim prizvukom „nove umetnosti za novog čoveka", sa savršeno lucidnim uvidima u potrebe najmlađe generacije jugoslovena i u moć popularne umetnosti, Jugoslavija, ta zemlja 'između dva bloka', uložila je enormne produkcijske muzičke sile u razvoj zabavne muzike. Ovi, navodno originalni jugoslovenski proizvodi (u ranim šezdesetim izvedeni od italijanske kancone i/ili američkog džeza ili ranog roka, ali takođe, začudo, u kratkom periodu i meksičke muzike), koje su izvodili izvanredni izvođači i prve zvezde zabavne muzike,[9] slali su poruku blagostanja i prosperiteta zemlje, kao i visokog standarda u kreativnim procesima koje su negovali jugoslovenski autori pesama.[10]

Što se tiče srpskog doprinosa ovom 'jugoslovenskom projektu', osim brojnih učesnika na takmičenju za Pesmu Evrovizije, simptomatično je i rođenje prvih pevačkih i pevačko/glumačkih zvezda što je posledica još jednog 'jugoslovenskog projekta' – filmova. Ranih šezdesetih, Darko Kraljić je komponovao dve pesme za dva srpska/jugoslovenska filma koja se mogu okarakterisati kao amblematski usled interne tranzicije u zapadnjački tip konzumerističkog društva. „Zvižduk u osam",

7 Cf. Mouffe, Ch., „Politics and Political", in *On the Political* (London: Routledge, 2005), u Miško Šuvaković, „Aesthetics, Politics and Music in the Context of the Contemporary Critical Theory", *International Journal of Music New Sound*, 42 (II/2013): 18.

8 Ibid.

9 Kao što su: Đorđe Marjanović, Lola Novaković, Nada Knežević, Beti Đorđević, Radojka Šverko, Majda Sepe, Vice Vukov, Miki Jevremović, Leo Martin, Krunislav-Kićo Slabinac, Lado Leskovar, Bisera Veletanlić, Dalibor Brun, Duško Lokin, Ismera Krvavac, Ksenija Erker, kasnije Oliver Dragojević i mnogi drugi.

10 Kao što su: Bojan Adamič, Darko Kraljić, Đelo Jusić, Stipica Kalođera, Mojmir Sepe i mnogi drugi.

iz istoimenog filma, proizveo je jednu od najvećih zvezda ovog perioda – Đorđa Marjanovića, dok pesma „Devojko mala" iz filma *Ljubav i moda* ne samo da je učinila glumca/pevača Vlastimira Đuzu Stojiljkovića poznatim, već je pomogla i da film dosegne status kultnog ostvarenja svoje generacije. To ih svakako čini pogodnim primerima za moju interpretaciju.

Na koji način pesma „Devojko mala" predstavlja primer/artikulaciju maločas opisane 'dvostruke' tranzicije? Čini se da, budući da je proizvod socijalističkog modernizma, ona može da bude interpretirana kao događaj „imanentne politike muzike",[11] učestvujući u „konstruisanju svakodnevnog života", usput zapravo projektujući život „iz snova", tako tipičan za moderni utopijanizam, a još tipičniji za socijalistički realizam.[12] Pesma, koja je napravljena kao mešavina italijanske kancone i američkog svinga i du-vopa (prateći bend sa prominentnom ulogom mekog zvuka marimbe, sa vokalnim kvartetom koji harmonizuje melodiju, 'imitira' zvuk kišnih kapi i na kratko 'preuzima' ulogu glavnog pevača), uglavnom počiva na vodećem vokalu i 'kontrastu' između njega i ostatka izvođača. Tekst je 'nejasan' u smislu da nam ne kazuje devojčino ime, te se ona uglavnom identifikuje kroz pesmu grada. Kontrast između devojke i grada se i ne uspostavlja („tvoju bih senku večno da ljubim ja"), a pošto je on moli da ne budi njegove „oči snene", ne znamo da li je on to sve usnio jedne kišne noći? Tako, niti budan, niti usnuo, heroj uspeva da ustvrdi da mu je devojka dala „srce puno sna" i da bi on njoj kupio „kišu i oblak mali", što znači da posredi nije niti pravo darivanje, niti pravo kupovanje/dobijanje. Konačno, možemo se posvetiti i samom naslovu pesme na srpskom jeziku. Iako je sasvim sigurno inspirisana zapadnim modelima, u srpskom jeziku je „devojka" obično starija od „devojčice" i ova diminucija ne samo da može da se interpretira u *niti/niti* ključu (niti devojka/niti devojčica...), već takođe može da doprinese i feminističkoj debati o popularnoj muzici. Ako tekstovi ukazuju na tenziju/konflikte interne i eksterne tranzicije, 'slika' projektuje i eksternalizuje pravac tranzicije 'iz snova'. Obučeni u modernu odeću, u bogatom, bleštavom pejzažu, čisti, uredni i stoga zdravi i entuzijastični (što je najočiglednije u već pomenutim 'promenama uloga' između vokalnog kvarteta i glavnog vokala), beogradski, jugoslovenski mladići, pevaju (i pomalo recituju) o ljubavi (i malo o konzumerizmu?).

Nastavljajući tranziciju i usput potvrđujući kontinuitet, obrada pesme „Devojko mala" iz 1981. godine koju su načinili VIS Idoli, artikuliše dvosmernu tranziciju 'iznutra'; kao da putem 'rearanžiranja' reda u samom muzičkom proizvodu, njegovoj unutrašnjosti, njegovoj (imanentnoj) politici, ova obrada nadilazi politiku, i

11 Šuvaković, „Aesthetics, Politics, and Music...", op. cit., 22.

12 Cf. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (prev. Charles Rougle, New Jersey/Oxford: Princeton University Press, 1988), 113.

eksternalizujući političko kao „antagonizam koji je konstitutivan za ljudsko društvo" postaje događaj transcendente politike muzike. Možda je važno primetiti da je prvo ime ovog benda bilo VIS Dečaci, kao da su se krili iza svoje mladalačke nevinosti?[13] Šta ih je navelo na tranziciju i pretvorilo u Idole, ostaje otvoreno za buduće diskusije. Takođe, strategija određivanja benda kao VIS je retro postmoderna nota koja je takođe karakteristična za njihovu obradu Kraljićeve i Timotijevićeve pesme.

Ova pesma je donekle skraćena zbog izostavljanja recitovanog odseka i određenih repeticija; aranžirana je za tradicionalnu rok postavku (gitare i bubnjevi), i, što je posebno važno, pevaju je zajednički – isključivo muški glasovi. Zahvaljujući postupcima u aranžmanu, tempo kao da je brži, s ubrzavanjem do samog kraja pesme. Ritam postepeno prelazi iz kvazi-rumba u kvazi-vojnu atmosferu (u pratnji ritam gitare i bubnjeva), što je moralo da rezultira parodijskim efektom. Takođe, sveukupni zvuk produkcije, iako 'grublji' od originala, prilično je prigušen, kao da dolazi iz daljine, i naizgled lošeg kvaliteta. Promotivni video pojašnjava osnovnu ideju koja stoji iza ovakvih produkcijskih rešenja, budući da priča u njemu počinje 'uključivanjem' bolničkog radija. 'Naopaka' logika ove obrade je još ubedljivija u video snimku. Ako je 'vizuelizacija' šezdesetih bila 'projekcija' potrošačkog društva, onda je video iz 1981. 'obrnuta' projekcija socrealizma. Nejasnoća u tekstu ovde je u službi reprezentacije zvaničnih institucija kao što su (psihijatrijska) bolnica, zatvor ili vojska. Naravno, članovi Idola zapravo su bili dobri, urbani dečaci, i kao takvi zapravo nisu iskusili realnost koju su želeli da estetizuju, pripadajući generaciji kroz koju je navodno besklasno društvo iskusilo određenu socijalnu stratifikaciju dostignutu potrošnjom.

Konačno, interpretacija obe pesme bi mogla da dođe iz pozicije imanentne politike muzike, pozicije koja razume veze između muzike i ideologije kao konstrukcije svakodnevnog života, bazirane na unutrašnjim informacijama koje pesma pruža. Međutim, ove pesme bi mogle, i zapravo, morale da se čitaju iz ugla transcedentalne (fenomenološke) politike muzike, i u tom smislu mogu ući u debatu o vezama između muzike i tranzicije. Iako možda izgleda da sam upala u zamku podele uvodeći dve različite interpretativne logike ove muzičke prakse, pokazuje se da ova visoko dramatična podela nije, u stvari, podela, nego manifestacija jednog istog interpretativnog pokreta u različitim uslovima, između konkretnog i apstraktnog znanja o muzici i njegovih političkih manifestacija u odnosu na ljudsku čulnost.[14]

13 Takođe je simbolično da je njihov prvi veliki hit bila pesma „Maljčiki" = „dečaci" na ruskom jeziku.

14 Šuvaković, „Aesthetics, Politics, and Music...", op. cit., 22.

Stojeći na gotovo suprotnim krajevima slavnih dana Druge Jugoslavije i socijalističke Srbije, dve odabrane pesme eksternalizuju/pokazuju i 'sjaj i bedu' njihovih kontinuiranih tranzicija, kao takve bivajući niti tranzicije, niti kontinuiteti. Ja naglašavam *obe*, jer ukoliko bih posegla za jednom 'interpretacijom', nastavila bih da pratim logiku oštrih podela, a zapravo pokušavam da ih ukinem posežući za tranzitornom 'konfuzijom' i mešavinom, i tranzitornom prirodom promena, pritom prihvatajući: niti kontinuitet, niti promenu, već: kontinuiranu promenljivost tranzicije.

Prevod: Bojana Radovanović

Bibliography

Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond,* trans. Charles Rougle. New Jersey/Oxford: Princeton University Press, 1988.

Marković, Predrag. *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji.* Beograd: Službeni glasnik, 2007.

Mikić, Vesna. „Zašto volim(o) Svečanu pesmu? Statusi Hercigonjinog najizvođenijeg opusa". U *Nikola Hercigonja (1911–2000) – Čovek, delo, vreme – Povodom 100 godina od njegovog rođenja*, uredile Mirjana Veselinović-Hofman i Melita Milin, 111–122. Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 2012.

Srećković, Biljana. „Radio-Belgrade in the Context of the Modernization of Serbian Society in Interwar Period". *International Magazine for Music New Sound* 29 (2007): 99–118.

Šuvaković, Miško. „Aesthetics, Politics and Music in the Context of the Contemporary Critical Theory". *International Journal of Music New Sound* 42 (II/2013): 17–27.

Neither/Nor: Articulating Constant/Continuous Transition in Serbian Popular Music
– summary –

The popular music practices of the Second Yugoslavia, like all other social and cultural practices, articulated the specific 'neither/nor' statuses of the Yugoslav society. As the very processes of articulation are twofold, double, and, in the case of the Yugoslav society also two-directional, Stuart Hall's "double logic of articulation" has been used as the starting

point of the interpretation of Yugoslav popular music in general, and one song – "Devojko mala", in particular. Furthermore, if the cultural formation such as popular music can exhibit the processes of articulation of immanent and transcedent politics of music, and cultural formations are articulated as a part of "strugle for meaning" and as such are constitutive for the society as a whole, it could be argued that the 'nether/nor' status of the popular music in Yugoslavia, i.e., that specific kind of 'transitional' status had to articulate the similar 'transitional' and more or less antagonistic (depending on historical conjecture) state of affairs in the society. Hence, its transitionality proves to be continuous.

SRBIJA ZVUČI ZAPADNJAČKI/JUGOSLOVENSKI/BALKANSKI/GLOBALNO? POPULARNE MUZIČKE PRAKSE U DRUŠTVU KONSTANTNE TRANZICIJE

Ovaj tekst predstavljao je osnovu predavanja koje je Vesna Mikić održala po pozivu, pri Istraživačkom centru za popularnu muziku na Hubolt univerzitetu u Berlinu (Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musik- und Medienwissenschaften, Forschungszentrum populäre Musik), novembra 2012. godine. Njeno gostovanje inicirao je profesor dr Peter Vike (Peter Wicke). Originalni naziv predavanja na engleskom jeziku je glasio: "Serbia sounds Western/Yugoslav/Balkan/global? Popular music practices in an ever-transitional society", dok je radni naziv dokumenta na osnovu kojeg je realizovan ovaj prevod naslovljen „Teze za Berlin". Primarnim naslovom predavanja autorka je referirala na trodelno kompakt disk izdanje, tj. kompilaciju Srbija: sounds global *(B92), iskoristivši ga kao polaznu/zaključnu metaforu za problematizaciju lokalnih popularnih muzičkih praksi. Prilikom ovog gostovanja Vesna Mikić je govorila studentima o genezi, razvoju, institucionalizaciji popularne muzike tokom 20. i 21. veka na prostoru Srbije, odnosno država u čijem je Srbija bila sastavu, kreirajući složenu sliku celokupnog društveno-političkog konteksta. Tekst prenosimo u celosti, sa smernicama za zvučne/video primere i slike na koje sa autorka pozivala u toku izlaganja.*

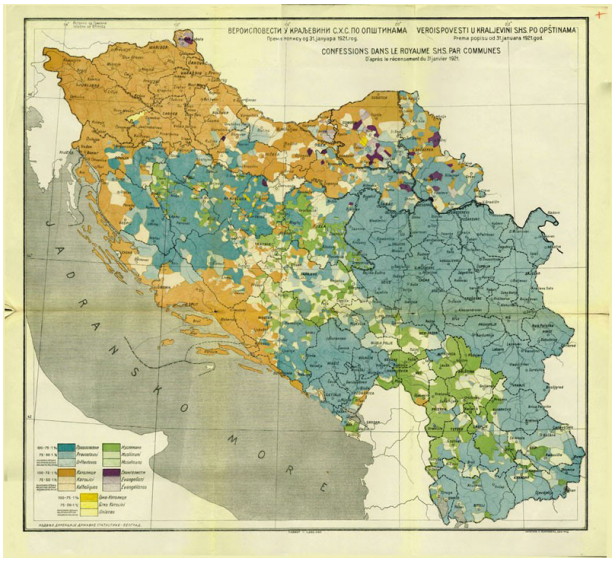
Pre svega, želela bih da se zahvalim svima na dolasku, a posebnu zahvalnost dugujem vašem profesoru, dr Peteru Vikeu, koji me je ljubazno pozvao da održim ovo predavanje. Teme predavanja, kao što su neki od vas mogli da vide u apstraktu, pokrivaju opsežan vremenski period i, shodno tome, složene istorije. To je razlog, između ostalog, zbog kojeg ovaj narativ o srpskoj popularnoj muzici treba da bude sagledan kao jedan mogući pregled, iz kojeg će nužno biti izostavljene neke važne informacije, a koji je, što je uvek slučaj, vođen ličnim ideologijama pripovedača – na primer, kada je o meni reč, činjenicom da sam rođena i da još uvek živim na istom mestu, ali do sada u četiri različite države (što je priča koju bi svaka generacija sa ovih prostora mogla da ispriča).

Kako bih povezala društveno-političko sa kulturlnim uopšte, a posebno sa popularnom muzikom, odlučila sam da ovo predavanje započnem kratkim odlomkom iz filma *Podzemlje*/*Underground* Emira Kusturice, dobitnikom „Zlatne palme" 1995. godine, čiji je 'pravi naslov': „Bila jednom jedna zemlja...".[1]

1 *Primer br. 1, Tango iz filma Podzemlje*. Muzika: Goran Bregović. Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=ezftejM4BAY.

Ne samo da primer koji smo videli direktno predočava istorijski trenutak sa crnohumornim komentarom, već jasno pozicionira prikazane predstavnike/aktere u okvire beogradske **građanske kulture Drugog svetskog rata**.[2] Oni plešu uz melodiju tanga, svedočeći da je u urbanom kontekstu međuratnog Beograda (jugoslovenske prestonice) i kod **mlađih i umetnički nastrojenih građana** bilo živo i rastuće interesovanje za popularne muzičke žanrove tog vremena. Kasnije ćemo reći nešto više o tangu koji ste čuli.

Ipak, pre nego što započnemo diskusiju o srpskoj popularnoj muzici, trebalo bi istaći pojedine geopolitičke i istorijske činjenice kako bismo postavili okvire za razumevanje procesa koje je popularna muzika konstituisala i reflektovala.



Slika 1. Mapa Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (izvor: Wikipedia)

Kao što možete da vidite, ovo je karta Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, države stvorene posle Velikog rata. Naime, posle **dva Balkanska rata**, 1912. (Oslobodilačkog rata protiv Turaka sa Bugarskom, Albanijom, Crnom Gorom i Grčkom) i 1913. godine (rata protiv Bugarske) Srbija je ušla direktno u Prvi svetski rat, završivši ga na pobedničkoj strani, što je omogućilo ostvarenje dugo kreiranih vizija i verovanja u ujedinjenje **svih južnih Slovena u jednu državu**. Otuda je prvobitna kraljevina 1929. godine dobila ime Kraljevina Jugoslavija, postavši država slovenskih naroda

2 Sve segmente teksta koji su na ovaj način ortografski istaknuti označila je autorka lično. Pretpostavljamo da je ovakav vid obeležavanja za nju predstavljao podsetnik da naročito naglasi određene segmente teksta pri izlaganju.

južne Evrope. Na ovom mestu bilo bi korisno i da vam pokažem etničku mapu, jer će ona postati 'model' za buduću Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju posle Drugog svetskog rata (slika 2), a donekle i za 'mapu' Zapadnog Balkana.

Slika 2. *Bivša Jugoslavija* – Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija (1945–1991) (izvor: Wikipedia)

Kao što vidite, posleratna Jugoslavija, sada sa drastično promenjenim političkim uređenjem, kao država koju je vodila Komunistička partija (od 1952. godine Savez komunista Jugoslavije) sa sistemom definisanim i označenim kao socijalistički, 'nasledila' je stare teritorije. Ta federacija sastojala se od šest socijalističkih republika – Srbije, Hrvatske, Slovenije, Bosne i Hercegovine, Crne Gore i Makedonije i dve Socijalističke Autonomne Pokrajine (od Ustava iz 1974), Vojvodine i Kosova u sklopu Socijalističke Republike Srbije. Nakon raspada ove Jugoslavije, zvane Druga Jugoslavija, koji je, kao što svi znate, delimično rezultat krvoprolića nekada bratskih naroda tokom 1990-ih, a za neke od nas i tokom 2000-ih – sve republike SFRJ postale su nezavisne države koje su se pridružile, treba da se pridruže ili čekaju da budu deo Evropske unije. Tako će Slovenija, koja je svoju nezavisnost proklamovala vrlo rano, biti prva od bivših jugoslovenskih republika koja će ući u Evropsku uniju, Hrvatska će se pridružiti sledeće godine [misli se na 2013, prim. prev.], dok su sve ostale zemlje u različitim fazama pregovora. Ovi pregovarački procesi, usklađeni sa politikom regionalizacije i proširenja Evropske unije, u skorije vreme su izazvali i generisali najmanje dva različita pojma u dnevnopolitičkoj upotrebi povezana sa zemljama bivše Jugoslavije. U početku smo bili kategorizovani kao region Jugoistočne Evrope, dok su otprilike od 2007. godine teritorije i države bivše Jugoslavije dobile odrednicu „Zapadni Balkan" (slika 3). Iako je i Albanija obuhvaćena mapom, ovaj termin

zapravo 'pokriva' većinu zemalja bivše Jugoslavije. Pretpostavljam da će se javiti i novi termin koji će opstati nakon ulaska Hrvatske u Evropsku uniju, pa će sigurno biti zanimljivo razgovarati o njegovoj korespondenciji s mapom regiona posle 2013. godine.

Slika 3. Zapadni Balkan, politička mapa (2007) (izvor: Wikipedia)

Ipak, ovo 'mapiranje' Srbije izvršeno je ne samo u informativne svrhe – jer je nemoguće očekivati da iko od vas zna, a kamoli da shvati složenu/nemoguću istoriju regiona – već zato što su iznete činjenice presudne za „konstantno tranziciono" društveno-političko stanje u slučaju Srbije, te indikativne za srpske popularne (i ne samo te) muzičke prakse.

Prva tranzicija – od ruralnog do urbanog, od tradicije do modernog

Srbija je u novoformiranu državu ušla sa entuzijazmom, nastavljajući kontinuirani proces modernizacije započet krajem 19. veka, i to onog tipa koji formira „najkontradiktornije društvo u tranziciji", kako ga je opisao srpski istoričar Predrag Marković.[3] Ova vrsta prelaska sa ruralnog na urbano ili sa tradicionalnog na moderno zapravo nikada nije u potpunosti realizovana zbog istorijskih događaja i pomenutih protivrečnosti duboko usađenih u srpsko društvo. Upravo zbog toga, srpsko društvo nije moglo da se uzdigne iznad podele tradicija/modernizam, što je zadavalo nevolje u različitim obličjima do danas.

Procesi ekonomske, političke i društvene modernizacije mogli bi da budu sagledani kao posledice industrijalizacije i uspostavljene nacionalne nezavisnosti. Regionalni 'osećaj pripadnosti' sada postaje nacionalni, a nacionalna ideja dobija

3 Cf. Predrag Marković, *Trajnost i promena. Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji* (Beograd: Službeni glasnik, 2007), 19.

liberalne i kosmopolitske odlike, što je još jedan pokazatelj kontradiktornosti modernizacije. Ova simbioza iznedrila je jugoslovenstvo kao oblik dosezanja ideje o kosmopolitizmu i univerzalnoj humanosti. Ono što je bilo naročito važno za ujedinjenje južnih Slovena, posebno iz perspektive svakodnevnog života, popularne kulture i muzike, te njihovih specifičnih istorija, jeste to što je ova vrsta povezivanja i 'osećaja pripadnosti' na kojem se bazirala, bila čvrsto ukorenjena u očuvanju maternjih jezika, i činjenici da je većina južnoslovenskih naroda govorila i da još uvek govori isti jezik (prirodno, s različitim dijalektima). Ovo je prouzrokovalo 'glavobolje' zvaničnicima Evropske unije i Ujedinjenih Nacija nakon raspada Druge Jugoslavije.

Svakodnevni život u Beogradu u međuratnom periodu obeležili su novi društveni fenomeni poput praćenja mode, negovanja kulta tela i zdravlja, kao i prisustvovanja sportskim događajima. Navedene pojave rezultat su američkih uticaja koji su, u velikoj meri, prodrli u srpsko društvo, između ostalog, putem američke filmske industrije. Razvoj popularne kulture u Beogradu bio je, dakle, progresivan proces pokrenut pod uticajem evropskih i američkih modela ponašanja, odnosno industrijalizacije i modernizacije.

Fenomen *zabavne muzike* [kurziv VM] – termin koji je je u posleratnom periodu bio u potpunosti zanemaren, a koji ispoljava mehanizme slične onima iz međuratne evropske industrije zabave – već je bio prepoznatljiv u Kraljevini Jugoslaviji, pre svega zbog pokretanja radio stanica u najrazvijenijim centrima predratne i posleratne države – to su Beograd (1924/1929), Zagreb (1926) i Ljubljana (1928). Do početka Drugog svetskog rata ove stanice su redovno funkcionisale, njihovi programi su emitovali tada popularni *šlager* (nem. schlager) i plesnu muziku (uživo i snimljenu), što je dovelo do formiranja prvih **specijalizovanih radio izvođačkih ansambala**, a na kraju i do sve većeg procenta popularnih muzičkih žanrova koji prožimaju svakodnevni život i slobodno vreme, kao i medijski prostor. Postepeno je izgrađena **produkcijsko-distributivna infrastruktura** (*Edison Bel Penkala* u Zagrebu, zatim *Elektroton* iz Zagreba – Ljubljane, iz čega će se razviti najveća poratna etiketa, hrvatski Jugoton), a profilisao se i **zvučni film**, u kojem je korišćena (popularna) muzika (npr. pesme iz filmova *Pjesma noći* / Zagreb, 192?/ ili *Priča jednog dana*/ *Nedovršena simfonija jednog grada*/Beograd, 1941/). Upravo je u ovom periodu moguće pratiti genezu pojma *zabavna muzika* koji se odnosio na sve muzičke žanrove, osim na 'klasiku', kao i na neke primere iz žanrova 'lake' (light) klasične muzike (poput Štrausovih /Johann Strauss II/ opereta). Shodno tome, klasična muzika je kategorizovana kao *ozbiljna muzika* (engl. *serious music*). Nedostatak univerzalne kategorizacije mogao bi se objasniti relativno malobrojnom radijskom publikom, koja je većinom poticala iz urbanih sredina sklonijih modernizaciji/evropeizaciji/

amerikanizaciji društva i svakodnevnih životnih praksi. Istovremeno, izvođenjem i snimanjem tradicionalne/narodne muzike i patriotskih pesama promovisane su nacionalne (srpske, hrvatske, slovenačke), kao i jugoslovenske vrednosti. Pored obrada stranih pesama, u međuratnom periodu javljaju se i **prvi domaći tekstopisci i pevači**, kao i izdavači 'originalnih' numera, a neki od njih su nastavili karijeru tokom teških i siromašnih ratnih i poratnih godina (npr. Darko Kraljić, Sava Milutinović, Vojin Popović, Vlaho Paljetak, Džimi Stanić, Ivo Robić i drugi).

Prilično skromna, takođe u pogledu sačuvanog materijala, domaća produkcija bila je pod uticajem ruskog, italijanskog, nemačkog, španskog i američkog filma i muzike, kao i popularnih plesnih žanrova. Iz tog razloga, neke pesme bile su **nalik ruskim romansama, dok su druge kategorizovane kao šlageri ili kancone, šansone**, ali prema modelu, na primer, **slou-foksa** (eng. slow fox/foxtrot), **tanga** itd. Takođe, prepoznaje se i vrlo snažan uticaj **'havajskog' stila**, zahvaljujući zvuku havajske gitare koji se javio 1930-ih. Ovaj trend bio je aktuelan i tokom okupacije, pa je tako 1942. godine u Beogradu organizovano veče havajske muzike. Stoga, ne iznenađuje činjenica da jedna od najpopularnijih pesama u međuratnom periodu, koja je stekla status evergrina u posleratno doba, donosi, u smislu produkcije snimka koji ćemo čuti, zvuk havajske gitare. Reč je o ostvarenju ruskog tekstopisca i izdavača Sergeja Strahova nastanjenog u Beogradu, a realizovanom u maniru tanga (koji 'koketira' sa rumbom). Pesma „Mansarda, mali stan", u kojoj se peva o pronalasku utočišta dvoje ljubavnika u malom potkrovnom prostoru, ukazuje na aspekte modernizacije ljubavnih odnosa, budući da u ovom slučaju fizička strast ne podrazumeva i ljubav u romantičnom smislu. Ovde nema očajanja zbog raskida, već se ističe urbani milje i fascinacija metropolom, što se prepoznaje u uvodnim stihovima: „Ja i ti smo deca velegrada, na mansardi stvorili smo raj, ali sad je zalud svaka nada, jednog dana svemu dođe kraj…".[4]

Ratne godine iznedrile su nove generacije kompozitora popularne muzike (Darko Kraljić, Mladen Guteša, Miodrag Ilić Beli, Aleksandar Đukić, Borivoje Simić), pri čemu su neki od njih bili i muzički obrazovani, a to će svakako obeležiti popularnu muzičku produkciju u posleratnim godinama. Ono što je zanimljivo, međutim, jeste sam položaj ove produkcije koji može da svedoči o drugosti popularne muzike i popularne kulture u poređenju sa, na primer, ozbiljnom muzičkom produkcijom čiji je razvoj tada već bio u zastoju.

Kada je reč o stvaranju popularne muzike, izvesno je da nije bilo 'antinemačkog' ili 'antiratnog' zamaha tokom ratnih godina, ali sama činjenica da je postojala

4 Primer 2, numera „Mansarda mali stan" u izvođenju Mileta Lukovića. https://www.youtube.com/watch?v=VqdtJW0RZzE.

domaća produkcija u okolnostima kada je 'etar', tj. 'tržište' bilo zasićeno nemačkim šlagerima, govori sama za sebe. Shodno tome, **uticaji američkog džeza** bili su najvažniji za ovu generaciju, kao što možemo čuti u laganom fokstrotu Darka Kraljića, „Zašto si pospan, Čo? – Kineska bajka" (1939), u izvođenju poznatog hrvatskog para koji čine kantautor Arsen Dedić i pevačica Gabi Novak.[5]

Druga tranzicija – od zabavne muzike do popa

Paradokslano, moglo bi se reći da je proces političke modernizacije međuratnog perioda, dosegao vrhunac u opozitnom i naglo uspostavljenom političkom sistemu nakon pobede partizanskog pokreta na čelu sa Josipom Brozom Titom u Drugom svetskom ratu. Zemlja, na čijem čelu je Komunistička partija (odnosno SKJ), sa socijalističkim uređenjem i vladom, imala je velikog uzora i zaštitnika u vidu Sovjetskog Saveza. Suvišno je i pominjati da je novouspostavljeni režim morao da sledi kulturnu politiku prema kojoj nije prihvatano sve ono što je dolazilo sa kapitalističkog Zapada, a tu je spadala i popularna muzika bliska, pre svega, američkom džezu. Ipak, jedan važan politički događaj zauvek je promenio 'geopolitičku' sudbinu jugoslovenskih naroda i, naravno, njihovu popularnu muziku, tačnije zabavnu i popularnu muziku.

Naime, početkom leta 1948. godine, Staljin je, nakon oštre korespondencije, pokrenuo Rezoluciju Informbiroa o Komunističkoj partiji Jugoslavije, izazvanu delovanjem Josipa Broza Tita na Balkanu (razgovori sa albanskim i bugarskim liderima o mogućoj balkanskoj federaciji) koja je (lažno) optužila jugoslovenskog lidera i Komunističku partiju za 'izdaju' komunista – marksističkih i lenjinističkih ideja, promociju imperijalističkih uverenja itd. Odgovor Jugoslovenske komunističke partije u julu 1948. u jugoslovenskoj zvaničnoj istoriji biće poznat kao „istorijsko NE" koje su Tito i Partija uputili Staljinu i Sovjetskom Savezu. To je prouzrokovalo prekid svih ekonomskih, diplomatskih, kulturnih i drugih veza između Sovjetskog Saveza, tj. istočnoevropskih zemalja i Jugoslavije, čime je kreiran 'prazan prostor', 'prostor između' dva hladnoratovska bloka. Upravo zbog svega navedenog, stvoreni su uslovi za upliv zapadnih kulturnih uticaja u različitim oblicima. Držeći se ideala komunističke revolucije – „revolucije koja traje" i koja je podrazumevala prelazak iz socijalističkog u besklasno komunističko društvo, uz čvrsto verovanje u jugoslovenski nacionalni identitet proklamovan u parolama poput: „Čuvajte bratstvo i jedinstvo kao zenicu oka svog" – Jugoslavija je postepeno, zahvaljujući

5 Primer br. 3: „Zašto si pospan, Čo? – Kineska bajka", Arsen Dedić i Gabi Novak. https://www.youtube.com/watch?v=KRK2sdMqaCo.

novostečenom geopolitičkom značaju, počela da pokazuje znake ekonomskog i kulturnog rasta kao nijedna evropska komunistička zemlja do tada. Ekonomski rast, zajedno sa rastom životnih standarda (u velikoj meri zavistan od kredita) otvorio je mogućnost zapadnim proizvodima, marketingu i mehanizmima industrije popularne kulture da zauzmu važno mesto u jugoslovenskoj kulturi, što je na kraju dovelo do potpuno nove vrste tranzicije u svakodnevnom životu Jugoslovena – do prelaska iz proizvodnog u potrošačko društvo, a u kontekstu aktuelne tranzicije ka komunizmu. Svestan prednosti položaja 'između' u geopolitičkom smislu, Tito ga dodatno osnažuje, zajedno sa Nehruom i Naserom, iniciranjem „Pokreta nesvrstanih" 1961. godine, tj. godine kada je podignut Berlinski zid.

Dakle, ovo je bio kontekst u kojem su stvoreni uslovi za pojavu takozvane „zabavne muzike" kao 'jugoslovenskog' kulturnog proizvoda par ekselans. Nakon gorepomenutog prekida odnosa sa Sovjetskim Savezom i okretanja ka Zapadu, nanovo su pokrenuti diskursi o vesternizaciji/amerikanizaciji. Ipak, sada su ovi diskursi modifikovani i prilagođeni modernim stremljenjima socijalističkog, progresivnog, mladog, 'nadnacionalnog' jugoslovenskog društva, što nije bio slučaj u prvim posleratnim godinama obeleženim snažnim sovjetskim uticajem i važnijim pitanjima kao što je obnova nakon ogromne ratne štete. Ipak, već je 1945. godine Big bend Radio Ljubljane počeo sa radom, a sledeće sezone i Revijski orkestar Radio Zagreba. Nekoliko godina kasnije, na scenu stupa i Zabavni orkestar Radio Beograda. Svi ovi **sastavi nastali su u svrhu snimanja zabavne muzike i živih nastupa u raznim prilikama zabavnog tipa**. Kao i u međuratnom periodu, forme zabavne muzike dobijaju sve značajniju ulogu u filmskoj industriji. SAKOJ (Savez kompozitora Jugoslavije) – institucija nadležna za autorska prava – takođe posvećuje pažnju zabavnoj muzici, imajući u vidu sopstveni uticaj i porast interesovanja za ovaj žanr, kao i činjenicu da su akteri u njegovoj produkciji zapravo bili članovi ove institucije. Posle nekoliko godina žustrih rasprava u vezi sa 'lakom' i 'popularnom' muzikom, kompozitori popularne i filmske muzike dobijaju mogućnost ostvarivanja autorskih prava, pa bi se moglo reći da je sredinom pedesetih popularna muzika u Jugoslaviji legalizovana i institucionalizovana.

Sledeća faza u razvoju *zabavne muzike* na prostorima bivše Jugoslavije, odnosno njeno 'zlatno doba' dešavalo se šezdesetih i sedamdesetih godina, kada su uspostavljeni različiti tipovi distribucije i proizvodnje muzičkog sadržaja. Presudnu ulogu u ovom periodu, koji je bio obeležen porastom životnog standarda, tj. sve očiglednijim uticajem zapadnih kulturnih industrija, igrali su festivali zabavne muzike organizovani širom zemlje. Imajući u vidu prvenstveno performativni karakter popularnih muzičkih proizvoda, ali i stvarnu veličinu teritorija bivših jugoslovenskih republika i njihovu demografiju, akcenat se postepeno pomerao ka

produkciji originalnih pesama (za razliku od ranijih praksi obrada stranih numera) koje su se izvodile na takozvanom srpskohrvatskom ili hrvatskosrpskom jeziku (kojim se govorilo u četiri od šest republika, kao i u dve autonomne pokrajine). S tim u vezi, ne treba da zanemarimo značaj neprestano rastućeg uticaja štampanih medija, kao ni činjenicu da su krajem 1950-ih godina pokrenute televizijske mreže u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani, sa zadatkom da formiraju i proizvode program Jugoslovenske radio-televizije.

Krajem pedesetih i početkom šezdesetih uočava se blaga promena u recepciji pojma *zabavna muzika* koji sada označava sve žanrove popularne muzike, pre svega 'domaćeg' porekla, izuzev narodne muzike (termin „narodna muzika" podrazumeva tradicionalnu muziku, a kasnije i novokomponovanu narodnu muziku). Prvi festival zabavne muzike pokrenut je 1958. godine u Opatiji, a pratile su ga brojne slične manifestacije (*Pesma leta*, *Beogradsko proleće*, festivali u Splitu, Zagrebu itd.) koje bismo mogli da tumačimo i kao vrstu ranog kulturnog turizma. Zbog toga su diskografske kuće, od kojih je najistaknutija Jugoton, dostigle veliki broj izdanja jugoslovenskih kompozitora i izvođača.

Osnovno ideološko stanovište celokupnog razvoja zabavne muzike bilo je shvatanje nastanka i ekspanzije ovog fenomena kao tipično jugoslovenskog proizvoda. Dakle, Jugoslavija, država „između dva bloka", promovišući ideju „nove umetnosti za nove ljude", ulaže enormne produktivne muzičke snage u razvoj zabavne muzike, a imajući u vidu potrebe najmlađe generacije Jugoslovena i uopšte moć popularne umetnosti. Ovi, naizgled originalni jugoslovenski proizvodi (početkom šezdesetih proistekli iz italijanske kancone i /ili američkog džeza i ranog roka), koje su izvodili vrhunski izvođači i prve zvezde zabavne muzike (Đorđe Marjanović, Lola Novaković, Nada Knežević, Beti Đorđević, Radojka Šverko, Majda Sepe, Vice Vukov, Miki Jevremović, Leo Martin, Krunislav-Kićo Slabinac, Lado Leskovar, Bisera Veletanlić, Dalibor Brun, Duško Lokin, Ismeta Krvavac, Ksenija Erker, kasnije Oliver Dragojević i mnogi drugi), prenosili su poruke o blagostanju i prosperitetu zemlje, te o visokim

Lola Novaković na *Pesmi Evrovizije* 1962. godine u Luksemburgu (izvor: yugopapir.com)

standardima kreativnih procesa koje su negovali jugoslovenski autori pesama (kao što su Bojan Adamič, Darko Kraljić, Đelo Jusić, Stipica Kalođera, Mojmir Sepe i mnogi drugi). Procvat porodičnih i ženskih časopisa, kasnije tinejdžerskih, zajedno sa prodajom specijalizovanih radio i televizijskih biltena, a potom i emitovanje izuzetno popularnih televizijskih emisija zabavnog karaktera (tokom 1970-ih) upotpunili su složenu platformu neophodnu za stabilan razvoj popularnih muzičkih praksi, a prema iskustvima visoko razvijenih zapadnih zemalja. Činjenica da je Jugoslavija imala svoje predstavnike na *Pesmi Evrovizije* već 1961. godine može samo da potvrdi da je ovakva vrsta 'ulaganja' u zabavnu muziku bila osmišljena na višim istancama establišmenta jugoslovenske kulturne politike.

Što se tiče srpskog doprinosa ovom jugoslovenskom 'projektu', osim brojnih evrovizijskih nastupa, simptomatična je bila pojava prve zvezde pevača, tj. pevača/glumaca u kontekstu još jednog 'jugoslovenskog projekta' – filma. Već pomenuti Darko Kraljić napisao je početkom šezdesetih godina dve pesme za dva srpska/jugoslovenska filma koje možemo pojmiti kao simbole uspona potrošačkog društva zapadnog tipa. Pesma „Zvižduk u osam", iz istoimenog filma, iznedrila je jednu od najvećih zvezda epohe – Đorđa Marjanovića, dok je numera „Devojko mala" iz kultnog filma *Ljubav i moda* proslavila glumca i pevača Vlastimira Đuzu Stojiljkovića.[6]

Paralelno sa ekspanzijom masovne kulture, razvojem masovnih medija i tehnologije, javila se i srpska rok muzika – prirodno, kao generacijski/tinejdžerski fenomen. U početku u velikoj meri zasnovana na obradi američkih i britanskih rok hitova, ova muzika je izvođena na školskim i klupskim svirkama i zabavama urbanih centara. Iako je televizijski program u udarnim terminima uglavnom bio rezervisan za muzičke emisije posvećene zabavnoj muzici, krajem šezdesetih godina Televizija Beograd započinje seriju emisija pod nazivom *Koncert za ludi, mladi svet* (direktno parafrazirajući Hakslijev [Aldous Huxley] „Vrli novi svet") u kojima su mladi jugoslovenski rok bendovi mogli da dobiju prostor za promociju. Program se zasnivao na kombinaciji studijskih nastupa sa formatima koji bi se mogli opisati kao muzički video-spotovi. U ovo vreme, vokalno-instrumentalni sastavi (VIS) bili su brojni, brzo su se okupljali i još brže raspadali (samo u Beogradu je tokom šezdesetih bilo oko 250 bendova), demonstrirajući tipične odlike mladalačke kulture. Sa druge strane, srpski rokenrol nije imao dovoljno jaku infrastrukturu, industriju i tržište. Ipak, još u ranim danima postojala su takmičenja i festivali (od 1966), nalik onima iz sfere zabavne muzike i prema njihovim mehanizmima, iako je medijski prostor bio drugačiji, makar do sredine sedamdesetih. Takođe, termin koji se koristio za

6 Primeri broj 4 i 5: „Zvižduk u osam" – https://www.youtube.com/watch?v=tGWBSOAW8gs; „Devojko mala" – https://www.youtube.com/watch?v=XoTFHPUwWGA.

ovaj žanr, zasnovan u velikoj meri na muzici bendova sačinjenih od vokala, gitara, bubnjeva, klavijature, bio je pop muzika, ređe *beat* muzika, a projekat osmišljavanja specifičnog „jugoslovenskog pop zvuka", obično prema formuli pesma na srpsko-hrvatskom jeziku sa primesama folklora, bio je, u ovom slučaju, izuzetno prihvaćen.

Analogno rivalstvu Bitlsa i Rolingstonsa, beogradsku scenu šezdesetih godina definiše pojava sastava Elipse i Siluete, koji su, izvodeći obrade stranih hitova (grupa The Shadows, The Beatles, Bee Gees, kao i Elvisa Preslija [Elvis Presley]), ostvarili širi medijski uspeh i dosegli važne izdavače i širu publiku. Elipse su često svirale kao prateći bend na nastupima poznatih pevača, mada su snimili i neke 'originalne' pesme za PGP–RTB. Sa druge strane, u vezi sa Siluetama nastale su brojne urbane legende zahvaljujući buntovničkom imidžu pevača Zorana Miščevića. Ovaj sastav je prvi singl (sa obradama pesama Reja Pitersona [Ray Peterson], sastava Searchers i Small Faces) prodao u 45.000 primeraka, što je za jedan VIS bio ogroman uspeh.[7]

Elipse (levo) i *Siluete* (desno)

Pojam, ili još bolje rečeno, mehanizam 'buntovničkog' izgleda i ponašanja, u potpunosti je eksploatisan u slučaju popularnih muzičkih praksi kasnih sedamdesetih i osamdesetih praćenih neophodnom moralnom panikom i javnom (tinejdžerskom) euforijom. Najočigledniji primer je sarajevski sastav Bijelo dugme – bazično jugoslovenski bend, budući da su svi njegovi članovi bili srpsko-hrvatsko-bosanskog porekla, kao i većina Bosanaca. Industrija je dovoljno stasala da podrži uspon prvih zvezda popularne muzike, ne samo u pogledu medijske zastupljenosti i produkcije LP izdanja, već i u smislu organizovanja velikih događaja uživo. Bend je zvanično osnovan 1974. godine, a uparvo se ovde na simboličan način može označiti kraj zlatne ere zabavne muzike. Ovo je takođe bila i godina donošenja poslednjeg i odlučujućeg jugoslovenskog Ustava za koji se ispostavilo da je u mnogim aspektima obeležio početak kraja jugoslovenskog 'projekta'. Izvesno je da je ova godina najavila i kraj zabavne muzike kao 'autohtonog' jugoslovenskog proizvoda, nakon tranzicije

7 Primer br. 6: https://www.youtube.com/watch?v=9mopAoB5KaA.

u pop žanr. Kao jedinstveni jugoslovenski rok projekat, Bijelo dugme trajalo je koliko i Ustav, tj. Druga Jugoslavija.[8]

Na takmičenju za Pesmu Evrovizije 1974. godine, Jugoslaviju je predstavljala prva velika jugoslovenska pop atrakcija, Korni grupa – pevanje „generacije iz '42", te 'prve' generacije pravih Jugoslovena, simbolično je najavilo kraj 'zlatnog doba' *zabavne muzike* (uvođenjem elemenata simfo-popa i 'ponovnim nastanjivanjem' pop benda u kontekst mejnstrim zabave), kao i početak (neizbežnih) promena u jugoslovenskoj (kulturnoj) političkoj atmosferi. Delimično zahvaljujući promociji Pesme Evrovizije, rođen je i prvi pravi jugoslovenski superstar – Zdravko Čolić (nastanjen u Srbiji od devedesetih), mada je njegov slučaj paradigmatski za posmatranje strategija prisvajanja svih aspekata muzičke industrije tipičnih za zapadni mejnstrim pop. Na taj način, zabavna muzika je postajala *popularna muzika*. S druge strane, isti produkcijski mehanizmi korišćeni su u sferi rok muzike u slučaju benda Bijelo dugme (na čelu sa Goranom Bregovićem), kao i desetak godina kasnije, u slučaju novokomponovane superzvezde narodne muzike – Lepe Brene. Činjenica da su sve tri navedene zvezde poreklom iz Bosne i Hercegovine i da danas žive u Srbiji ne govori samo o talentu bosanskih muzičara. Čolić je bio prva jugoslovenska zvezda koja je uživo održala koncert za 70.000 ljudi na beogradskom stadionu Marakana 1978. godine. Kao primer pomenute euforije, odnosno primer 'tranzicije' zabavne muzike u pop, videćemo kratak odlomak.[9]

Prolazeći kroz neku vrstu kreativne krize, Bijelo dugme odlučuje da održi besplatan koncert na otvorenom, kod beogradske Hajdučke česme, u leto 1978. godine, što će biti najposećeniji rok događaj koji je jedan domaći bend ikada održao (sa oko 70.000 do 100.000 posetilaca). Godinu dana pre koncerta, Goran Bregović, čuven kako po zloglasnim izjavama, tako i po brojnim optužbama za plagijat, kaže: „Otišao sam u inostranstvo da bih postao kosmopolita, a vratio sam se kao još veći Jugosloven. Otkrivam majčin i očev folklor. Neke stvari na kojima sam radio uticale su na mene; neke druge su kao rudiment samo isplivale. Tako je nastala ta sinteza roka, bluza, bugija i moje melodije i teksta".[10] Ovu vrstu sinteze hrvatski kritičar Dražen Vrdoljak imenovao je kao „pastirski rok", a ta pežorativna kvalifikacija neprestano će služiti kao platforma za buduće muzičare i muzičke pisce da se suprotstave mejnstrimu koji je Bijelo dugme predstavljalo.

Dolaskom naizgled bezbrižnih osamdesetih, nakon smrti Josipa Broza Tita (1980), popularna mejnstrim jugoslovenska muzička produkcija često je predstavljala fuziju popa, roka i folklornih akcenata, uz prožimanje njihovih opštih 'ingerencija',

8 Primer br. 7: Bijelo dugme, „Hop cup", https://www.youtube.com/watch?v=63QVTWcTgKY.

9 Primer br. 8: nastup Zdravka Čolića na Marakani u Beogradu. Snimak nismo uspeli da pronađemo.

10 Milomir Marić, „Sledeći svoj put" u: „Ispovesti", *Džuboks*, januar 1977, 30, 9–11.

reflektujući 'u malom' odlike visoko razvijene muzičke industrije. Jednostavnije rečeno – zabavljači su postali zvezde – bez obzira na žanr muzike koju su izvodili, pa je bilo moguće, zahvaljujući istim mehanizmima, da rok bendovi steknu ogromnu slavu (npr. Riblja čorba, Parni Valjak, kasnije Azra, Bajaga i instruktori, Film, Prljavo kazalište, Ekatarina Velika i mnogi drugi), kao i da pevači budu sličniji pop zvezdama nego zvezdama *zabavne muzike* (npr. Slađana Milošević, Bebi Dol, Oliver Mandić i drugi).

Početkom osamdesetih, potpuno razvijeno potrošačko društvo, tačnije potrošačko društvo u opadanju, ogrezlo je u dugovima, suočavajući se sa političkom i ekonomskom krizom, kao i dobro prilagođenim mehanizmima popularne muzičke industrije, ponovo pod zapadnim uticajima. Ovo je rezultiralo pojavom pop-rok fenomena nazvanim „novi talas", a njegova beogradska verzija simbolično je predstavljena na LP izdanju „Paket aranžman" na kojem su promovisani mladi beogradski bendovi – Električni orgazam, Šarlo Akrobata, Idoli. Izdanje je donelo pobunu protiv sistema i konformizma sve više zastupljenog među komunističkom elitom, kritikujući otuđenje i licemerje, te stvarajući vid skloništa za urbanu kulturu odbacivanjem bilo koje vrste folklora, kako srpskog, tako i jugoslovenskog. Vizuelna reprezentacija i ikonografija ovih bendova, kao i njihov muzički stil, bili su opozitni prethodnim standardima u smislu redukcije, minimalizma, izvođenja i 'angažovanosti' – oni su prezentovali kompletan konceptualni paket. Idoli su od samog starta predstavljali u potpunosti medijski razvijen projekat, zbog čega su postigli ogroman uspeh početkom osamdesetih sa LP izdanjem *Odbrana i poslednji dani* (naslov bojažljivo nagoveštava poslednje dane Jugoslavije).[11]

Usvajanje mehanizama moralne panike u maniru Bouvija (David Bowie) ili Madone (Madona) bilo je takođe prisutno tokom ranih osamdesetih godina, u vidu fanki zvukova i seksualno provokativnih tekstova sa prvog albuma Olivera Mandića.[12] Njegove pesme bi prošle nezapaženo da nije bilo televizijske emisije „Beograd noću" iz 1982. godine, budući da je Mandić, zajedno sa umetnikom Kostom Bunuševcem i rediteljem Stankom Crnobrnjom, ušao u istoriju srpske popularne kulture upravo nakon što je ova emisija osvojila međunarodnu nagradu „The Rose of Montreuil". Ne samo da pomenuti fanki zvuk nije bio uobičajen u to vreme (na isti način kao što je novi talas ukazivao na pomak ka urbanom), već su provokativni kostimi i travestija, učešće renomiranih jugoslovenskih modela, kao i Mandićev vokal, bili nešto što je uznemirilo zvanični 'ukus' i ozbiljno urušilo položaj popularne muzike u društvu. Za razliku od slučaja Bijelog dugmeta i prethodnika, ove pojave sistem nije

11 Naslov takođe referira na istoimenu novelu Borislava Pekića (prim. prev.). Primer br. 9: Idoli – „Devojko mala", https://www.youtube.com/watch?v=Bmryqb5Oyp0

12 Reč je o albumu *Probaj me* koji je objavljen 1981. godine za PGP-RTB (prim. prev.).

lako prihvatio, kako zbog toga što mu je vreme isticalo, tako i zbog činjenice da je postmoderno ubrzanje sve više uzimalo maha.[13] Jedan od poslednjih znakova života jugoslovenskog popa i Jugoslavije kao „zemlje slobode i sreće" bio je projekat *YU rok misija* kojim se Jugoslavija pridružila internacionalnoj kampanji *Band Aid* 1985. godine.[14]

Treća Jugoslavija (Savezna republika Jugoslavija), Srbija i Crna Gora, Srbija – treća tranzicija – od Jugoslovena preko Srba na Zapadni Balkan

U potpunosti drugačiji od *YU rok misije*, antiratni projekat „Rimtutituki ili, ne računajte na nas" odvijao se 1992. godine (nakon studentskih demonstracija u Beogradu) kao projekat tri najistaknutija srpska benda – Električni orgazam, Partibrejkersi i Ekatarina Velika. Promo-singl „Slušaj 'vamo", sa refrenskim stihom „Mir! Mir, brate, mir!" bio je jedini transparentan znak neslaganja sa ratnom režimskom politikom. Ipak, tekst pesme ne donosi ništa više do površnog poziva na mir, koji podrazumeva uspostavljanje dve Srbije – onu koja sluša narodnu muziku i ide u rat i onu koja želi da svira rok i zalaže se za ljubav i mir.[15]

Komentar neprihvatljive političke situacije s početka 1990-ih prepoznaje se u velikom hitu grupe EKV iz 1991. godine (prve ratne godine) „Dum-dum" (vrsta metka), gde Milan Mladenović izvodi sopstvenu kritiku moći stihovima poput: „zaboraviću potrebe i unutrašnje glasove, samo jedan je put koji vodi do trona (…) ja bih hteo da vladam (...) ja ću pucati pravo u leđa, ja sam rođen da vladam (....)".[16]

Pomenućemo još jednog muzičara i pop zvezdu koja se pojavila krajem 1980-ih, predstavljajući primere tipične postmoderne parodije popularnih muzičkih praksi, jugoslovenskih nacionalnih identiteta i uopšte kritike i parodije masovne kulture. Njegovo umetničko ime Rambo Amadeus govori samo po sebi, a sporadične 'samopohvale' sadržane u frazama kao što su: „svetski mega car" itd., dodatno naglašavaju njegovu kritičku poziciju.

Poznato je da je upravo Rambo Amadeus tvorac termina „turbo folk" koji je, bez ikakve sumnje, postao 'generički' naziv vezivan najčešće za srpsku popularnu muzičku scenu ranih 1990-ih i za frakciju novokomponovane narodne muzike. Ipak, kako su se javile brojne pogrešne interpretacije i zloupotrebe termina iz različitih razloga, Rambo je, u periodu kada nije želeo da upotrebi medij televizije, odlučio da napravi pesmu „Turbo folk" kao kritiku mehanizama masovne kulture uopšte.

13 Primer br. 10: Oliver Mandić – „Ljuljaj me nežno", https://www.youtube.com/watch?v=4JVNrPe5hjU.
14 Primer br. 11: *Yu rok misija* – „Za milion godina", https://www.youtube.com/watch?v=hRdyL6PkZKM.
15 Primer br. 12: Rimtutituki – „Slušaj 'vamo", https://www.youtube.com/watch?v=5tQDRWCfAAM.
16 Primer br. 13: EKV – „Dum dum", https://www.youtube.com/watch?v=2DA9nfXNXio.

Njegova muzika se obično zasniva na rok i fanki melodijama, uz koje on više repuje u osobenom maniru nego što peva, te predstavlja tipičnu postmodernu kombinaciju citata ili kvazi tehno lupova nad kojima se razvijaju njegove društvene kritike ili parodije. To je možda jedan od razloga zbog čega su njegovi koncerti sami po sebi spektakli.[17]

Dok je većina aktera iz perioda osamdesetih naizgled 'glatko' prešla u novu tranziciju, uglavnom zbog činjenice da su Srbija i Crna Gora bile legalni entiteti 'iznikli' iz SFRJ, kao i zbog toga što na ovim teritorijama još nije bilo rata, politički sistem je, makar zvanično, postao višepartijski (uveden je 1989. godine, a prvi parlamentarni izbori održani su 1990. godine). Prva faza tranzicije započela je u nepovoljnim ratnim okolnostima, ekonomskim sankcijama i sa inflacijom koja je svoj vrhunac dosegla 1993. godine, a faze tranzicije koincidirale su sa ekspanzijom jugonostalgije koja je, što je inače slučaj i sa nostalgijom, bila u čvrstoj sprezi sa popularnom muzikom.

U prvoj fazi, procesi tranzicije i privatizacije su tek započeti, dok su u drugoj bili u procvatu. Tokom druge faze, jedna od bivših jugoslovenskih republika (Slovenija) postala je članica Evropske unije, Srbija i Crna Gora su prošle kroz 'sporazumni razvod', a termin „region Jugoistočne Evrope", nekada prilično zastupljen, zamenjen je u političkim diskursima pojmom „Zapadni Balkan". Krucijalna tema postaje pridruživanje Evropskoj uniji. Paradoksalno, u ovom kontekstu jasnije, stabilnije i ne tako bolne situacije (barem u slučaju Srbije), jugonostalgija postaje izraženija nego tokom devedesetih. To zahteva dalje preispitivanje nostalgije kao isključivo eskapističke koncepcije prožete nezadovoljstvom privremenim stanjem. Naravno, ne treba zanemariti ni uticaj digitalne tehnologije koja je dostigla vrhunac tokom ove decenije.

Ranije strategije proizvodnje jugonostalgije, zbog istorijske 'infrastrukture', u velikoj meri su se oslanjale na zapadne modele. Devedesetih smo mogli da uočimo dva različita vida jugonostalgije u kontekstu radijske i internet kulture, a upravo je medijska 'distribucija', u datom istorijskom razdoblju, uticala na svrstavanje ova dva modela na suprotne polove društvene stvarnosti devedesetih. Posle procesa oporavka i rehabilitacije zemalja bivše Jugoslavije, došlo je vreme za obnavljanje međusobnih odnosa, a popularna muzika prožeta mehanizmima jugonostalgije ovde je ponovo imala svoju ulogu. Ukratko, strategije korišćenja i proizvodnje jugonostalgije kreću se od već uspostavljenih – možemo ih odrediti kao „metod oporavka", preko različitih, uglavnom tržišno i tehnološki zasnovanih strategija, do onih koje bi ovde mogle da budu okarakterisane kao „metod regeneracije".

17 Primer br. 14: Rambo Amadeus – „Turbo folk", https://www.youtube.com/watch?v=-_smH-1HAYWo.

Potkategorije prvog modela podrazumevaju različite vrste sećanja i recikliranja popularne kulture i muzičkih proizvoda SFRJ (reprize televizijskih emisija, filmova, CD kompilacije najvećih hitova selektovanih po decenijama ili prema izvođačima, žanrovima; brojne internet stranice sa muzikom bivših jugoslovenskih autora, internet forumi, svirke uživo, kulturni turizam…). Značajna količina produkata takve vrste može se objasniti činjenicom da je veliki broj autora pesama i izvođača popularne muzike bivše Jugoslavije i dalje aktivan, pa rehabilitacija *ex-yu* zvezda svakako predstavlja rehabilitaciju jugoslovenske (popularne muzičke) prošlosti. Najupečatljiviji primer je Zdravko Čolić koji danas, u ranim šezdesetim godinama, nastavlja da rasprodaje koncerte i diskove u visokim tiražima, kao zasigurno najveća zvezda SFRJ.

Prelazna, ali ne manje važna kategorija, između one koja je posvećena isključivo revitalizaciji originalnih pesama i one koja potvrđuje regenerativne efekte jugonostalgije, zasigurno je ostvarena u obradi jugoslovenskih pop numera, što je u skladu sa obnovom zajedničkog tržišta. 'Ponovno ujedinjenje', u tržišnom i kulturnom smislu, bilo je naročito vidljivo na primeru sistema televotinga na Pesmi Evrovizije od 2004. do srpske pobede 2007. godine, zbog čega je, između ostalog, ovaj sistem i napušten.

Muzičari sa ovih prostora profitirali su od ovog fenomena, pa je za njih bilo 'prirodno' da se vrate u prošlost (npr. veliki koncerti Bijelog dugmeta u Sarajevu, Zagrebu i Beogradu 2005. godine). U tim procesima učestvovali su i brojni akteri sa strane, kao i muzičari koji su se 'turneji' kasnije priključili, redovno nastupajući u medijima i u realnim prostorima bivše Jugoslavije.

U intervjuu sa Petrom Pecom Popovićem (inicijatorom čuvenog koncerta Bijelog dugmeta 1979. godine), 1994. godine za Televiziju Beograd, Goran Bregović odgovara:

> PP: U jednom francuskom časopisu rekli ste da vam je majka bila Srpkinja, otac Hrvat, supruga Muslimanka, pa da Vi možete da budete samo Jugosloven. Nakon svega što se dogodilo, ima li svrhe davati ovakvu izjavu?
> GB: Pa, ima. Jugoslavija postoji. Kako vreme prolazi, kako se rat pogoršava, sve ste svesniji da to nije bilo ni iz čega. To nije bila samo budalaština, što bi danas mnogi rekli. Jugoslavija nije imala tako kratku istoriju kao balkanska zemlja. Za mene nema nikakvog značaja kako se razvija politika. Politika nije moja domovina. Moje domovine su stvari koje nemaju nikakve veze sa politikom. Jugoslavija kao nešto politički definisano se mene ne tiče. O Jugoslaviji govorim kao o svojoj emotivnoj domovini. I, ova Jugoslavija zaista postoji. Osećam je svuda, imam sećanja sa svih njenih prostora. Čak i ranije kada sam izjavio da sam Jugosloven, nisam razmišljao politički. Oduvek sam odvajao geografske i političke pojmove od svoje emotivne domovine (....).

Bregović je referirao na poslednji LP Bijelog dugmeta pod nazivom *Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo* objavljen 1988. godine. U vreme davanja intervjua on je

već bio intenzivno uključen u rad na filmu (muzika za Kusturičin film koji je osvojio „Zlatnu palmu", *Dom za vešanje*, 1989), 'uranjajući' u svet romske muzike bivše Jugoslavije i sinhronizujući je sa trendovima savremene muzike sveta, te tranzitirajući od pozicije jugoslovenskog rokera do balkanskog savremenog kompozitora: „Goran Bregović sebe opisuje kao savremenog kompozitora. Zašto onda njegovo 'savremeno' zvuči drugačije od muzike drugih savremenih kompozitora? Jer, Goran je sa Balkana. A na Balkanu je 'savremeno' drugačije".[18]

Sada je vreme da se vratimo „Tangu" kojim je započelo naše putovanje kroz srpsku popularnu muziku. Lišen srpskih i jugoslovenskih muzičkih elemenata, zbog svoje funkcije u filmu, ovo je zapravo dobar primer Bregovićeve strategije. Treba istaći da ova muzika donosi citat iz kompozicije „Tango" Igora Stravinskog iz 1941. godine i da je Bregović pri aranžiranju i orkestriranju muzike za film imao pomoć istaknute srpske kompozitorke Isidore Žebeljan. Dalje, za saundtrek verziju „Tanga" Bregović poziva Cezariju Evoru (Cesária Évora) koja ovu numeru peva u fado maniru (pod nazivom *Ausencia*) 1995. godine.[19] Dve godine kasnije, Zdravko Čolić, sa kojim je Bregović dugo sarađivao, izvodi srpsku obradu pesme (pod nazivom „Tabakera").[20] Potom, 1999. godine, poljska interpretatorka Kaja (Kayah) snima, sa ostalim Bregovićevim pesmama, ovu istu pesmu, sada pod nazivom „Tabakiera"[21] i, konačno, istu (ali sa Bregovićem se to nikada ne zna) pesmu peva i Grk Jorgos Dalaras (George Dalaras) u maniru rebetika, kao verziju naslovljenu „Pou Na'Sai Tora, Anna".[22] Strategija stvaranja različitih formata za različita tržišta, angažovanjem velikih regionalnih zvezda, postala je 'normalna' za region izvan zapadnog Balkana i snažno je povezana sa savremenim globalnim proizvodnim strategijama.

Slučaj Bregović je simptomatičan za tranziciju koja se očekuje u Srbiji – ali, njegova priča je priča o uspehu. Naravno, u savremenoj Srbiji postoje sve aktuelne popularne muzičke prakse u njihovoj punoj raznolikosti, kao što još uvek postoje brojne nezgrapne mešavine folka i popa – koje, opet se može reći, ukazuju na aktuelizovanje kontradikcija između tradicije i modernosti. Ova poslednja tranzicija zahteva da lokalno zvuči globalno kako bi opstalo, dok mi ponovo tragamo za 'prihvatljivim' formatima zadovoljavanja zahteva nečega što nam se predstavlja kao 'bolje sutra'.

Prevod: Biljana Leković

18 Zvanična veb stranica: http://www.goranbregovic.rs/biography/index.html.

19 Primer br. 15: Cesaria Evora – „Ausencia", https://www.youtube.com/watch?v=mDEbkme11Gg.

20 Primer br. 16: Zdravko Čolić – „Tabakera", https://www.youtube.com/watch?v=att1PWXm5dU.

21 Primer br. 17: Kayah – „Tabakiera", https://www.youtube.com/watch?v=SEnu09XUjxU

22 Primer br. 18: George Dalaras – „Pou Na'Sai Tora, Anna", https://www.youtube.com/watch?v=G8u7VbqupXQ

Serbia sounds Western/Yugoslav/Balkan/global?
Popular Music Practices in an Ever-Transitional Society
– summary –

Leaning on, and paraphrasing the title of the CD series "Serbia sounds global" (B92, 2001–2008) the offered title points metaphorically to the intrinsic connections of dominant political and economic, i.e., ideological discourses that form the contexts in which the overall development of Serbian popular music took place. Being as they were and still are, quite specific in their mutual exclusions and oppositions, they have produced the historical contexts whose 'constant' could be said to be a 'state of transition' led by the wish of creating "better society", driven by the ideologically pre-produced images of role models - be that Western one (defined in the so-called mid-war processes of westernization and modernization), be that Yugoslav one (defined in the project of production the Yugoslav identity, and processes of 'on-going revolution' in the period of Socialist Federal Republic of Yugoslavia), or Balkan i.e. 'global' one (observed in transitional and regionalization, as well as in nostalgic processes of the post 1989 period). How popular music practices 'fit' into these contexts, or rather, how do they participate in creation of/constitute mentioned contexts would be here discussed through presentation of different affects/brief case studies of 'states of transition'. After a short survey of mid-war 'light music' in Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes/Kingdom of Yugoslavia that could be said bear all the marks typical for early stages of popular music elsewhere in Europe, the 'entertainment music', and popular music generic ramifications of "second" Yugoslavia times (1945–1991) shall be examined in relation to the issues of institutionalizing Yugoslav popular music, via practices common for the period (such as festivals, television shows, specialized magazines, film music) that led to the creation of first stars such as pop singer Zdravko Čolić, or rock bands as Bijelo Dugme (with its leader Goran Bregović). Of special interest, too, are the practices of 1980's new wave that occurred after Tito's death, and right before the dissolution of the state in early 1990's. Since huge number of ex-Yugoslav popular musicians had been active in post-1989 period, the so-called Yugo-nostalgia pops up in new millennium not only as economic but as a political issue, too. In the same time, intertwined with pop, as it ever was in case of Serbia, the question of folk music practices, paired with world music genre, emerges in production of new generations of songwriters, and can be traced in different aspects of Eurovision song contest (2004–2012), as well as in the work of nowadays self-proclaimed Balkan composer – Goran Bregović. Briefly, the issue in these cases being: how one becomes/sounds European, or rather Western Balkanian?

VREME FESTIVALA – *ZLATNO DOBA* ZABAVNE MUZIKE

Tekst je izvorno objavljen na srpskom i engleskom jeziku („The Age of the Festival, the Golden Age of Popular Music") u izdanju Antologija srpske popularne pesme. Vreme festivala*, Dragoljub Ilić (ur.), II sveska, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 2015, 8–14. Tekst objavljujemo uz saglasnost izdavača.*

U svakodnevnom govoru, ali i u pisanoj reči o istoriji „druge Jugoslavije", ustalilo se – možda i kao odraz nostalgije, ali ne i bez solidnih istorijskih činjenica koje su tu da tu nostalgiju bez prestanka „hrane" – viđenje, pre svega, u vezi sa šezdesetim i sedamdesetim godinama prošlog veka, iskazano sintagmom „zlatno doba". Prosperitet, očit i u (zapadno)evropskom kontekstu, u Federativnoj Narodnoj, te Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji je dobio dodatni uzmah zahvaljujući radiklanim političkim potezima povučenim krajem pete decenije veka, te privrednim reformama, i otvaranjem zemlje prema Zapadu tokom pedesetih godina. Tako se, za simbolične/uokvirujuće godine „zlatnog doba" mogu smatrati 1948. i 1974 (godina „poslednjeg" jugoslovenskog Ustava).

Na talasima „druge" i dvostruke tranzicije: u kontekstu „revolucije koja traje" (od socijalizma ka komunizmu), i sve izrazitijeg kretanja od proizvodnog ka potrošačkom društvu u praksama svakodnevnog života, oblikovana je jugoslovenska „stvarnost", koju je konstituisala i živela i srpska kultura. Tokom čitavog perioda, sa manje ili više uspeha težilo se uspostavljanju osobenog nadnacionalnog, jugoslovenskog identiteta u svim oblastima, pa i u popularnoj muzici. Tako, sintagmu „zabavna muzika" treba upravo posmatrati kao simptom težnje da se ostvari nadnacionalni, osobeno jugoslovenski muzički metažanr, kojim bi bili „sakriveni" tragovi (zapadnih) popularnih muzičkih praksi, i bila „postvarena" ideja (socijalističkog) jugoslovenstva. Jer, on će upravo u ovom periodu, „spontano" zameniti termine „laka", pa i „popularna" muzika, još uvek korišćene sredinom 1950-ih kada su u Savezu kompozitora Jugoslavije vođene debate o popularnoj muzici, koje su 1955. godine urodile i njenom svojevrsnom „institucionalizacijom" u domenu realizacije autorskih prava za autore zabavne muzike, i kada nastaje kolokvijalna (jezička) podela na „seriozne" kompozitore i one – „zabavnjake". Ovi procesi bili su izazvani, poduprti i paralelni razvojnim procesima u prostorima jedne kulturne sfere za koju su, vremenom će se ispostaviti, životno vezani – sfere medija, medijske kulture i, razumljivo, muzičke industrije.

Infrastrukturnu mrežu za konstituisanje žanra zabavne muzike u domenima produkcije i distribucije Jugoslavija je, isprva u svojim „osovinskim" centrima – Ljubljani, Zagrebu i Beogradu, a kasnije i u preostalim republičkim centrima, gradila prema zapadnim uzorima, te se „nasledivši" radiodifuznu strukturu iz predratne Jugoslavije, pedesetih „vinula" i u svet televizije, i već se ranih šezdesetih, kao JRT mreža pridružila „evropskoj porodici" na takmičenju za Pesmu Evrovizije. No, moglo bi se reći da, kao što je televizijski medij, u slučaju nekih žanrova zapadne popularne muzike (npr. rokenrola) presudno uticao na njihovu popularizaciju, ali i njihove žanrovske osobenosti, da je tu ulogu u, ne toliko razvijenoj i bogatoj zemlji, u ranim godinama „zlatnog doba" i u slučaju zabavne muzike, ipak odigrala muzička industrija, odnosno „gramofonska kultura" (praćena i razvojem ilustrovane štampe i magazina specijalizovanih za popularnu muziku). Tako su zagrebački Jugoton (osnovan 1947), i PGP RTB (osnovan 1958), „nosili" teret diseminacije i popularizacije zabavne muzike, kao osobeno jugoslovenskog popularnog muzičkog proizvoda. Takođe, preko ovih medijskih i produkcijskih kuća, do jugoslovenskih domova, stizale su i italijanska kancona, francuska šansona, američki evergin i vremenom, rokenrol, pa će, sasvim razumljivo, mešavina elemenata ovih žanrova, postati osnov za izgradnju zabavne muzike u produkcijskom pokretu od prepeva stranih pesama do proizvodnje „po JUS-u". Jugoslovenski standard (oficijelno uspostavljen 1962), u polju popularne muzike, zapravo jeste „zabavna muzika". Kao žanr koji je proizveden u Jugoslaviji, jugoslovenski i po tome što je obavezno pevan na jeziku nekog od jugoslovenskih naroda i narodnosti, a zapravo najčešće na najzastupljenijem srpsko-hrvatskom ili hrvatsko-srpskom jeziku (što ne samo da se ispostavlja kao važna istorijska činjenica u kontekstu jugoslovenske stvarnosti i zabavne muzike kao žanra, već je i simptom od mnogo većeg istorijskog značaja, ali i signal za razumevanje današnjih trendova u popularnoj muzici ovih prostora), koji su stvarali i izvodili jugoslovenski muzičari za jugoslovensku publiku, zabavna muzika „traje" dok postoji i solidna, jugoslovenska ekonomska baza, tako postajući jedan od simptoma „zlatnog doba". U „transferu" zapadnih iskustava u sferu svakodnevnog života i popularne zabave, a posebno tokom šezdesetih i sedamdesetih, najznačajniji efekat svih goreopisanih trendova u sferi popularne muzike predstavljaju festivali zabavne muzike. Tako, govoriti o zlatnom dobu zabavne muzike u Jugoslaviji, zapravo znači govoriti i o festivalskoj produkciji, koja opet, podrazumeva produkciju pesama, njihovu distribuciju, i samim tim uspostavlja i uslove za njihovu recepciju.

Da su čvrste sprege muzičke industrije, medijske sfere i zabavne muzike osnov za svaki govor o zabavnoj muzici, potvrđuje i činjenica da je prvi značajni festival zabavne muzike u bivšoj Jugoslaviji bio osmišljen kao susret jugoslovenskih radiodifuznih stanica. Tako je, 1958. godine nastao *Opatijski festival*, tada pod nazivom

„Dani jugoslovenske zabavne muzike". Jedan od paradoksa kojim se potvrđuje rastući institucionalni značaj popularne muzike, jeste i činjenica da će koncepcijski slični susreti radio-difuznih preduzeća u sferi „ozbiljne" muzike biti pokrenuti desetak godina kasnije na istom mestu, pod nazivom „Tribina muzičkog stvaralaštva Jugoslavije". Takođe, u prilog tvrdnji da je radio-difuzna politika „pratila" zapadne trendove, svedoči i „geopolitička" odluka da festival za promociju jugoslovenskog zabavno-muzičkog proizvoda bude održavan u „blizini" svog velikog italijanskog uzora – *Sanrema*. I pored toga što je Zagrebački festival već postojao, era festivala zabavne muzike zapravo počinje ovim, opatijskim. Tokom šezdesetih osnovani su, kao najznačaniji, *Omladinski festival* u Subotici (1961), *Beogradsko proleće* (1961), *Splitski festival* (od 1960. *Melodije Jadrana* do 1966), *Vaš šlager sezone* (Sarajevo, 196?), a na kraju „ere" simbolično stoji poslednji osnovan festival u Srbiji – MESAM (Međunarodni sajam muzike, 1984). Već prvi pogled na „mesta" održavanja, te nazive festivala, otkriva mehanizme razvoja jugoslovenske zabavne muzike, ali i jugoslovenske kulturne politike, pa zašto da ne, i uspostavljanje JUS-a i u ovoj sferi. Pored toga što se *Opatijski festival* može tumačiti i kao efekat geopolitičkog poteza jugoslovenske radio-difuzije (imajući u vidu osobene političke odnose između Italije i Jugoslavije tokom pedesetih), potonji *Splitski* i brojni drugi festivali na različitim turističkim destinacijama bivše Jugoslavije, otkirvaju početke konstituisanja važne grane privrede, posebno za Jugoslaviju kao „mladu" državu – kulturnog/festivalskog turizma. Naravno, jugoslovenski proizvod na jugoslovenskom festivalu (na jugoslovenskoj obali), isprva je bio namenjen domaćim turistima. Kao potvrda rastućeg „medijskog cirkusa" u sprezi sa jugoslovenskim kulturnim turizmom, krajem šezdesetih osnovan je i „putujući festival" *Pesma leta*, takođe izvor velikih jugoslovenskih hitova (npr. „Romana" Đorđa Marjanovića), a „festivalski" život produžavao se i u *Hit paradama* sedamdesetih godina. U konceptima i sadržajima festivala vidljiva je i jezička srpsko-hrvatska i obratno, „dominacija", koja ide ruku pod ruku sa dominacijom na jugoslovenskom muzičkom tržištu, a „nadlični" karakter produkata mišljenih prevashodno „za zabavu" otkriva se u „neproblematičnim", ljubavnim tekstovima većine festivalskih hitova na jeziku razumljivom većini. Jer, pošto bi pesme bile izvedene na festivalu, u dalju distribuciju išle bi na pločama-kompilacijama, ponajpre Jugotona ili PGP-RTB-a, u zavisnosti od lokacije održavanja festivala. Isprva se, shodno tehnološkom razvoju industrije, radilo o singl izdanjima, a potom i LP nosačima. Ovi proizvodni uslovi su dalje promovisali izvođače i autore, ali i obezbeđivali „produženi" život festivala, zasnivanje jugoslovenskog „evergrina" i pojavu prvih velikih izvođačkih zvezda. Uz pomoć televizije, i kasnije mogućih direktnih prenosa, tiraži su rasli, zvezde postajale sve „sjajnije", a zabavna muzika je sve više – zahvaljujući i sve većoj potrošačkoj moći građana – postajala pop.

Zbog ovakve sprege između industrije i festivala, gotovo se nemogućim čini poduhvat kreacije antologijskog izdanja notnih zapisa festivalskih pesama. Jer, one su za Jugoslovene i njihove „naslednike" postale „evergrin" prvenstveno zahvaljujući izvođačima, odnosno antologijskim kompilacijama na nosačima zvuka. Ovde se, pak, pažnja skreće na stvaraoce pesama, mada treba imati u vidu da su neki od njih i izvodili svoje pesme (Dušan Jakšić, Đorđe Marjanović, Boris Bizetić, npr). Takođe, kuriozitet prvih festivala koji u isto vreme govori i o kulturi (čitaj: isplativosti) singl formata, ali i prvobitno „jednakoj" težini autora i izvođača/pevača sastojao se u tome da je bio običaj da istu pesmu (u različitim aranžmanima) izvode dva pevača (ili dva dueta, pa čak i sa alternacijama „unutar" dueta). Takav je, na primer slučaj sa pesmom „Julijana" (*Opatija*, 1961, Dušan Jakšić, u alternaciji sa Markom Novoselom). Sa ekspanzijom medija, ova prevashodno izvođačka praksa je napuštena, a npr. pesme „Seti se naše ljubavi" (*Beogradsko proleće*, 1971) ili „Duga, topla noć" (*Beogradsko proleće*, 1973) Aleksandra Koraća automatski se „čuju" u izvođenju Nade Knežević, odnosno Lole Novaković. Odista, antologiju očito treba razumeti kao omaž autorima pesama, koji su, zapravo ničijom krivicom, već zaslugama za zabavnu/popularnu muziku i potrošačko društvo specifičnih mehanizama, ostali „u senci" takvih zvezda kakve su bile – Đorđe Marjanović, Beti Jurković, Lola Novaković, Anica Zubović, Nada Knežević, Senka Veletanlić, Leo Martin, Gabi Novak, Arsen Dedić, ili „mega zvezda" kakva će postati Zdravko Čolić. Ipak, reklo bi se da su izvođačke zvezde doprinele, svojim nastupima na festivalima i „rađanju" nekih autorskih zvezda poput Kornelija Kovača, Aleksandra Koraća, Vojkana Borisavljevića ili Sanje Ilića. Naravno, svi zajedno su, svojim festivalskim „upisima" učestvovali u stvaranju karakteristično jugoslovenske popularne muzičke scene, pa su, razumljivo, u antologiji našle mesto pesme srpskih, i pesme autora koji su svojim radom bili vezani za Srbiju, ali koje su izvođene na festivalima širom Jugoslavije, i koje su izvodili pevači iz različitih republika. Antologija se svojim većim delom „oslanja" na festivalsku produkciju, tako da „izuzeci" poput na primer, pesama „Milo moje" Kornelija Kovača, ili „A, sad adio" Vojkana Borisavljevića samo dodatno potvrđuju rascvetavanje muzičke industrije i izvan festivala, u pravcu „samostalnih" (i dalje singl) hitova, te televizijske produkcije.

Takođe, u opisani se, jugoslovenski kontekst „uklapa" i osobeni televizjski festival – *Jugovizija* koji je predstavljao savezni festival za izbor predstavnika za takmičenje na Eurosongu. Otuda je u kompilaciji našla mesto pesma Sanje Ilića „Princeza" koja je u izvođenju Slađane Milošević i Dade Topića bila predstavnik RTB na jugoslovenskom izboru za *Pesmu Evrovizije*, 1984. godine – dakle, posle „zlatnog doba". Odista, iako je jedan drugi „internacionalni" duet – Vlado i Izolda, kao predstavnik Radiotelevizije Titograd „otišao u Evropu" sa pesmom „Ćao amore" Mate Došena, „Princeza" je bila znatno veći hit, što samo svedoči o tome da je „jugoslovenski projekat" počinjao

da puca i u JRT-u, odnosno da JUS nije više mogao da funkcioniše – kako zbog ekonomske krize u koju je SFRJ već „duboko utonula", tako i zbog globalnih promena u medijskoj sferi, koje više nisu mogle da podrže ništa previše standardizovano, pa čak ni ako je po JUS-u. Efekat tog novog, drugačijeg, postmodernističkog stanja, bio je i *MESAM* koji i godinom svoga nastanka, kao i svojom sajamskom „prirodom" iskazanom u nazivu, više nije bio festival zabavne muzike po JUS-u.

U izmenjenim načinima proizvodnje, distribucije i potrošnje, te izmenjenim političkim prilikama – dakle, u znatno drugačijem kontekstu, jugoslovenska zabavna muzika postala je pop muzika (kao jedan od efekata ovakve tranzicije može se posmatrati i ljubljanski festival pop muzike BOOM osnovan početkom sedamdesetih, ali i sve češći nastupi pop bendova na tada već tradicionalnim festivalskim takmičenjima), a festivali su opstajali ili se gasili shodno ekonomskim prilikama, da bi ponovno, u nedavnoj prošlosti bili aktuelizovani, no sada kao efekat jednog ponovo drugačijeg medijskog „neba", sasvim drugačijeg, globalnog i lokalnog kulturnog konteksta. Kada je u pitanju istorija, ili ona antologijska istorija popularne pesme u Srbiji, doba festivala jednako je njenom „zabavnom identitetu", pa i eri u kojoj je ta pesma konstituisala jugoslovenski identitet, istovremeno svedočeći o svim njegovim antagonizmima, ostajući zauvek „soundtrack" zlatnog doba jedne zemlje/jedne države, i još mnoštva ličnih životnih istorija ljudi sa ovih prostora.

The Time of Festivals – The "Golden Age" of *zabavna muzika*
– summary –

The text focuses on a specific period in the history of Yugoslav popular culture, which was substantially shaped by a variety of festivals of, what is known as *zabavna muzika* (entertainment music). Beginning with an overview of important historical events that shaped the country's culture and everyday life, the paper offers details about the numerous festivals organized in the so-called "Golden Age", emphasizing the importance of understanding the relationship between the music industry, the sphere of media and *zabavna muzika*. In the paper, the "Golden Age" of Yugoslavia is set between 1948 – the year of the infamous decision of the Soviet Information Bureau and the breakup between Tito and Stalin – and 1974, the year of the last Yugoslav constitution. With that in mind, the "Golden Age" of festivals happened during the sixties and seventies. The outlook on the period is influenced by the author's understanding of a kind of double transition: from socialism into communism, and at the same time, a transition towards a consumerist society. In that context, zabavna muzika is understood as a specifically Yugoslav form of popular music, as a symptom of a desire to create a supranational metagenre that would "hide" all traces of (western) popular musical practices and that would embody the idea of (socialist) Yugoslavism. Special attention is given to various important festivals, like the *Opatija* festival (established in 1958), whose first year marked the beginning of the "time of festivals", as well as the *Youth Festival* in Subotica (1961), *Belgrade Spring* (1961), *Split Festival* (1960), *Your Schlager of the Season* (Sarajevo, 196?), and finally, MESAM (Međunarodni sajam muzike, 1984). Focusing on the intricate relationship between these festivals and the local music industry, the author also mentions a number of famous artists and their greatest hits. Finally, the paper also addresses a special kind of television festival/competition – *Yugovision* – whose winners were set to represent to the country at the Eurovision Song Contest.

(FUS)NOTE O MUZICI: INTERVJU SA KORNELIJEM BATOM KOVAČEM

Tekst je objavljen na engleskom jeziku pod naslovom „(Foot)Notes on Music: An Interview with Kornelije Bata Kovač", u: New Sound – International Journal for Music *(47, I/2016, 5–17). Izvornu verziju teksta na srpskom jeziku objavljujemo uz saglasnost glavne i odgovorne urednice časopisa, dr Mirjane Veselinović-Hofman.*

Kornelije Bata Kovač (1942) istaknuti je kompozitor i izvođač popularne muzike.[1] Poreklom iz muzičke porodice, Kovač je po završetku sarajevske Muzičke akademije (1964) otpočeo, sada već više od pedeset godina dugu karijeru slobodnog umetnika, sarađujući, kao pijanista i klavijaturista, ali i aranžer sa različitim ansamblima i pevačima, paralelno se baveći autorskim radom u džez i pop kompoziciji. Po preseljenju u Beograd, Kovač osniva *Korni grupu* (1968), jedan od najistaknutijih jugoslovenskih prog-rok sastava toga doba sa kojim postiže veliku popularnost („Jedna žena"; „Moja generacija"; „Ivo Lola"; „Etida", itd.). Paralelno, Kovač se iskušava i kao autor pop hitova za čuvene jugoslovenske pevače (npr. „Milo moje" u izvođenju Bisere Veletanlić). U tom pogledu najznačajnija je saradnja sa Zdravkom Čolićem za kojeg je komponovao pesme koje će od ovoga pevača načiniti prvu pravu veliku jugoslovensku pop zvezdu („Ako priđeš bliže", „Stanica Podlugovi"; „Jedna zima sa Kristinom"). Kraj osme i početak devete decenije prošlog veka Kovač provodi u Londonu radeći sa različitim britanskim muzičarima, a još jedno inostrano iskustvo

1 Kornelije Bata Kovač (Niš, 1942) je kompozitor popularne i primenjene muzike (film, televizija, pozorište), producent, pesnik i autor tri knjige. Komponovao je veliki broj pop pesama, od kojih su mnoge zavredele status evergrina u ex-Yu muzici (npr. „Ti si mi u krvi", „April u Beogradu", „Milo moje", „Zlatni dan", „Ti samo budi dovoljno daleko"...). Neke od njih, kao što su „Moja generacija" i „Trla baba lan", izvela je Korni grupa, jedna od prvih velikih popularnih (prog-rok) grupa u bivšoj Jugoslaviji, bend koji je Kovač osnovao i predvodio, i koji je izdao šest LP/CD izdanja i oko 20 singlova. Prema njegovom ličnom izboru (*Muzicka biografija*, Beograd: UKS, 2016), njegova najznačajnija postignuća su sledeća: nacionalne i internacionalne nagrade za pesme „Pastir i cvet" (Korni grupa, 1969), „Jedna žena" (Korni grupa, 1970), muzičku poemu „1941" (prema stihovima Branka Ćopića, Korni grupa, 1971), Zlatna Arena za muziku komponovanu za film *Bez* Miše Radivojevića (Pula, 1971), itd. Sarađivao je sa svim značajnim jugoslovenskim i mnogim stranim izvođačima. Njegova posvećenost instrumentalnoj muzici rezultirala je sa šest LP/CD izdanja u tom žanru (npr. *Između svetlosti i tame*, 1976; *Sampled Moonlight*, 1986; *Balkan*, 1993; *Dvojni identitet*, 2000). Napisao je muziku za 50 igranih i dokumentarnih filmova, 20 pozorišnih predstava, kao i veliki broj televizijskih emisija i serija. Kovač je opisao svoja iskustva sa španskog putovanja u knjizi *Zamne dirke* (Novi Sad: Prometej, 2003), okušao se u polju fikcije zbirkom kratkih priča, *Falko i druge priče* (K.K. Music Production, 2007), a autobiografsku notu ostavio je u knjizi *Fusnota* (Belgrade: Laguna, 2010). Osvojio je veliki broj nagrada u različitim domenima svog delovanja, od kojih izdvajamo skoriju i novoosnovanu nagradu za životno delo Udruženja kompozitora Srbije (Sekcija kompozitora popularne muzike), nagradu „Darko Kraljić" (2016).

stiče u Španiji sredinom devedesetih godina. Po povratku u Beograd, nastavlja da sarađuje sa domaćim muzičarima, sve više se posvećujući instrumentalnoj muzici i svojoj prvoj ljubavi, slobodnoj improvizaciji džeza u živim nastupima i u *unplugged* varijantama. Profesionalni autoritet i vitalnost Bate Kovača doprineli su tome da je bio angažovan na različitim poslovima i aktivnostima Udruženja kompozitora Srbije, Udruženja muzičkih umetnika Srbije, SOKOJ-a. Kornelije Kovač je prvi dobitnik novoustanovljene nagrade za životno delo koju dodeljuje Udruženje kompozitora i muzičkih pisaca Srbije, nagrade „Darko Kraljić" (2016). U najkraćem, poetiku Kornelija Kovača odlikuje sklonost ka eksperimentu u pogledu fraziranja, forme i harmonskog jezika pop pesme (često balade), koja ide ruku pod ruku sa prefinjenim osećajem za meru, i ponekad surovom samodisciplinom i samokritikom. Imajući u vidu da se hrabro upuštao u najrazličtije profesionalne izazove te da je kao obrazovani muzičar mogao naizgled lako da ih pomiri, njegovu karijeru posmatramo kao osobeni amalgam performerskog i autorskog izraza, a njegovo delo kao jedinstveni produkt raznovrsnih identitetskih dvojnosti i višestrukosti. Otuda smo i za naslov intervjua napravili malu igru sa naslovom biografije jednog drugog muzičara 'dvojnog identiteta', Darijusa Mijoa (Darius Milhaud, *Notes sans musique*), a u isti mah smo iskoristili i naslov jedne od knjiga Kornelija Kovača – *Fusnota*, kao i njegovu *Muzičku biografiju*.

Uoči Vašeg 75. rođendana, možda nije neprimereno početi ovaj intervju pitanjem koje se, kombinujući naslove/sadržaje pesama koje su obeležile Vašu karijeru i važne podatke iz Vaše muzičke biografije, tiče mogućnosti da, na samom početku pokušate da date jedan opšti (istorijski) osvrt na izazove, rizike i mogućnosti „Vaše generacije" (iz 1942) kada je u pitanju (popularna) muzika?

Mislim da je „moja generacija", kada je u pitanju popularna muzika, generalno – bila srećna. Mada smo svoje rane mladalačke godine proveli u oskudici, i sa relativno malo mogućnosti da dođemo do informacija, okolnosti su se već znatno promenile u doba kada smo bili u punoj stvaralačkoj snazi. I, mada se, s jedne strane, nakon pojave Bitlsa, sve promenilo kada je u pitanju interesovanje šire publike za neke druge vidove muziciranja koji su me primarno interesovali, poput recimo džeza (u isto vreme je počelo i formiranje specijalizovane publike za ovu vrstu muzike), s druge strane, otvorila su nam se vrata za najrazličitije vrste eksperimenata u pop i rok zvuku. Imali smo mogućnosti da radimo, nastupamo, kao i da živimo od svog rada, što nas svakako, imajući u vidu današnje stanje u muzičkoj industriji i na tržištu, čini „srećnom" generacijom.

Čini se da u Vašem slučaju nije bilo nikakve nedoumice po pitanju izbora muzike (žanra, vrste, polja) kojim ćete se baviti? Kako ste uklapali svoje klasično muzičko obrazovanje i svoja druga muzička interesovanja? Ko su bili vaši neoficijelni učitelji, kada je muzika u pitanju? Konačno, kako danas doživljavate „Tatu Ko i Mamu Spo" u kontekstu istorije svoje uže, muzičke porodice Kovač?

Ne bih rekao da sam odmah bio svestan izbora koji ću napraviti. Isprva je muzika bila „sporedni", porodični posao – zanimljiviji mi je bio fudbal krpenjačom. Činjenica jeste da je, sticajem porodičnih okolnosti, muzika bila stalno prisutna, i da su, kod kuće, jedanaki status imale klasična i „laka" muzika, da se slušao radio i da smo veoma rano imali i gramofon.

Moj deda Kornel Kovač nije ostavio mnogo toga iza sebe. Govorio je svoj matični jezik, mađarski, srpski sasvim malo, ali zašto je to bilo tako, to sam kao dete mogao samo da nagađam. Njegov lik za kuhinjskim stolom porodične kuće u Šantićevoj 26, nožić kojim je seckao komadiće slanine, jedva po neko parče hleba i staklena čaša iz koje su virili vrhovi ljutih papričica bio je inventar na slikarskom platnu koje mi se pojavljivalo tokom dugih putovanja avionima koja nisam preterano obožavao, na prvu pomisao o dedi. Platno kao da je slikao flamanski slikar Brojgel.

Druga scena u predstavi o mom dedi, Kornelu odigravala se na verandi porodične kuće skoro svake nedelje posle podne. Četiri penzionera, zanesena dubokim razmišljanjima kojom kartom da odgovore na kombinacije koje su se stvarale na sredini stola. Ali ti kartaroši, jednom nedeljno nalazili su se u gradu sa svojim futrolama gudačkih instrumenata. Na seanse gudačkog kvarteta deda me je obavezno vodio sa sobom. U uglu sobe sedeo sam zbunjen slušajući Vivaldijeva *Četiri godišnja doba*, Betovenove i Hajdnove kvartete. Naravno, povremeno mi je njihovo vežbanje postajalo monotono, ali osećao sam da harmonija četiri instrumenta ipak, i nakon povratka kući, i dalje zvoni u mojim ušima .

Treća scena u kojoj je deda Kornel odigrao neprocenjivu ulogu bila je u vreme njegovog članstva u Simfonijskom orkestru Subotice. Iz Budimpešte je u Suboticu stigao Lanji Erno, mađarski dirigent, pa je ubrzo kvalitet muziciranja vredan pažnje, obogatio kulturni sadržaj u gradu i Vojvodini. U teškom trenutku kada je orkestar ostao bez jedinog kontrabasiste, Lanji Erno nije znao kako da razreši neočekivanu situaciju. Orkestar nije mogao da nastavi bez linije kontrabasa. Moj je deda, sa pulta drugih violina ponudio dirigentu da preuzme mesto preminulog kontrabasiste. Svi su bili oduševljeni i zahvalni. Za pedesetogodišnji rad (1908–1958) u Simfonijskom orkestru Subotice, Kornel Kovač dobio je pozlacenu plaketu.

Josip Kovač, moj otac, dobijao je, u svojoj jedanaestoj, prutom po prstima kada bi slabo spremio etidu za violinu. Prvi profesor bio mu je moj deda, Kornel, nervozni

horovođa, violinista simfonijskog orkestra, ranije učitelj, koj je očekivao mnogo više od sina, a pošto mu to nije pošlo za rukom, odustao je da ga podučava, upisao u muzičku školu, a zatim mu i omogućio privatne časove kod profesora Mirka Kramera, poznatog umetnika i dirigenta Subotičke filharmonije. Sa osamnaest godina zaželeo je da nauči neki duvački instrument i da se učlani u Sokolski orkestar. U to vreme oni su često marširali svirajući ulicama Subotice u predivnim uniformama i to ga je, kao mladog čoveka, omađijalo. Tokom narednih godina naučio je da svira duvačke instrumente: trubu, trombon i druge instrumente. Tokom karijere postao je multiinstrumentalista, aranžer i dirigent. Osnovao je Omladinski festival u Subotici kroz koji su prošli mnogi mladi pevači i muzičari iz cele bivše Jugoslavije.

Još u ranim godinama smo moj brat, Mihajlo Kovač i ja bili upisani u muzičku školu. Ja sam završio srednju muzičku na teoretsko nastavničkom odseku, a zatim sam otišao na prijemni ispit na beogradsku Muzičku akademiju. Na moju veliku žalost, nisam bio primljen te sam otišao u Sarajevo i bio primljen na istom odseku koji sam završio u Subotici.

Naš otac Josip je tokom naseg školovanja u Subotici više vremena posvećivao mladim muzičarima iz festivalskog orkestra i takođe dajući privatne časove za violinu, gitaru, harmoniku i saksofon. Brat i ja smo bili u obavezi da u muzičkoj školi postižemo dobre rezultate. Otac nije od nas očekivao da budemo vrhunski pijanisti i slično.

Vratimo se, na čas, na klasično obrazovanje. U potezu od džez trija (1961) do trija Kovač-Mlačak-Džanefendić, koji je nastupio nedavno u „Parobrodu", pedeset i pet godina (džez) klavir je jedna od konstanti Vašeg izvođačkog i stvaralačkog bića. Da li biste mogli da opišete načine na koje ste artikulisali ovu odliku svoje muzike. Izvesno je da je ona najubedljivije i svojevremeno 'najprirodnije' i najaktuelnije artikulisana radom u Korni grupi, odnosno prog-rok/art rok radovima za Korni grupu?

Prva (samostalna) iskustva sa muzikom uglavnom su zavisila od dosadnih tehničkih vežbi za sticanje klavirske tehnike i pokušaja da beuspešno pronađem bar poneki interesantni segment u Černijevim ili Klementijevim vežbama. Otkrio sam da u Bahovom *Menuetu* u G-duru ima i lepih pasaža.

Posle dugotrajnih ponavljanja i uigravanja da budem spreman za čas klavira u nižoj muzičkoj skoli u Subotici, odmarao sam se pritiskajući nasumice razne dirke klavira čekajući da se dogodi takav redosled tonova koji bi me iznenadio svojim motivima, pa i frazama a onda i ponekom muzičkom rečenicom. Na brzinu sam zapisivao odsvirane fraze u kajdanku i počeo da se radujem što su se stranice punile

zapisima koje sam smatrao nekom svojom iznedrenom muzikom do koje sam došao ni sam ne znajući kako.Tako sam napravio prve stvaralačke korake a pošto mi je solfeđo išao od ruke, ta trčkaranja po dirkama pričinjavala su mi veliko zadovoljstvo. Tada sam prvi put osetio šta znači stvoriti nešto svoje. A činilo mi se da sve to dobro i zvuči. Barem se sviđalo mojim drugarima iz škole, kasnije i drugarima sa Akademije.

Profesori u srednjoj školi bili su posvećeni klasičnom muzičkom obrazovanju, a pored radija, najvažnija saznanja o drugim vrstama muzike, tokom srednjoškolskih dana dobio sam na predavanjima o džezu (bi-bapu) i bluzu organizovanim u Radničkom univerzitetu u Subotici. Takođe, pratio sam i časopis *Metronom* u kojem su obavezno izlazile i note nekih popularnih melodija. Na primer, vežbao sam i svirao „Mambo" Koste Tepavice, a paralelno 'skidao' pesme i pokušavao da stvaram svoje melodije.

Imao sam sreće, jer krajem pedesetih godina prošlog veka, tako se to zvalo (imati sreće) došao sam do nekoliko LP ploča od kojih su neke od njih uticale na moj crno-beli muzički ukus Do današnjih dana nisu mi izbrisale iz sluha i sećanja. Prva je bila ploča Oskara Pitersona, džez pijaniste; druga, Elvis Presli i njegov „Jail house rock"; treća, Dizi Gilespi i njegove bi-bap teme i na kraju, Bobi Darin i mekani rokenrol – „Spliš-spleš". Četiri muzička pravca od kojih je moj favorit za početak bio Piterson, čija me je tehnika potpuno oborila s nogu. Jednu bluz formu, takozvanu dvanaesticu, mesecima sam vežbao čak više od Černijevih vezbi, prvo desnu ruku zasebno a zatim levu ruku, takođe zasebno. Priželjkivao sam da što pre udružim obe ruke, ali se nisam usuđivao da se odlučim na taj presudni korak. Bio sam nestrpljiv, i naravno leva ruka je kaskala za desnom a razočarenje je bilo neizbežno. Onda sam primenio tehniku preuzetu iz tehničkih vežbi za klavir. U duplo sporijem tempu, zatim u triolama, onda pola takta u *pp* dinamici a drugu polovinu *ff* dinamici, i tako... Trajalo je to godinu dana. Najzad sam na kraju bio potpuno van sebe, sretan i zadovoljan. Danas, posle skoro 60 godina nakon savlađivanja nemoguće misije krećem od početka. I borim se sa rukama, usaglasiti ih u brzini i zajedništvu.

Neka. Vredi se ponovo boriti sa 'neprijateljem'. Sada, sa godinama. Ne mislim da je u mom slučaju bitno odrediti muziku koju sviram kao džez – ne mogu za sebe da kažem da sam džez pijanista, niti džez kompozitor. Ono što mi je danas najvažnije, jeste da ostvarim komunikaciju i to pre svega sa sviračima sa kojima nastupam. Ja je zovem „supersonična" komunikacija – svojim mladim kolegama sa kojima sviram kažem da ne treba 'držati banku', nego treba stati i slušati druge. Ona mi je bitnija od komunikacije sa publikom. Nemam više potrebe da se dokazujem, na dobrom sam mestu. Sviram kako sam uvek svirao – u skladu sa samim sobom. Najviše volim slobodne svirke, bez određenih rešenja, ograničenja u formalnom i vremenskom smislu.

Ipak, ranije, tokom školovanja u Subotici, i kasnije u Sarajevu, mada džez jeste bio moje prvo interesovanje, okolnosti su bile takve da sam krenuo u pravcu onoga što je publika više tražila, s jedne, ali i muzike koju sam mnogo lakše mogao da pratim ka popularnoj i jednostavnom roku, sa druge strane. Lakše sam mogao da 'skidam' tu muziku, od bi-bapa, ili drugih vrsta džeza. Da sam onda mogao da nađem zapisane fraze, verovatno bih napravio drugačije odluke. Svi smo imali problem sa 'skidanjem' džez harmonija. Takođe, i više mladih ljudi se bavilo popom nego džezom kasnih pedesetih i šezdesetih, u vreme mojih studija i kasnije. I mada je jedan od mojih prvih zapaženijih festivalskih nastupa, a prvi nastup jednog džez ansambla (trija) iz Bosne i Hercegovine, na kojem smo izveli i jednu moju kompoziciju, bio na džez festivalu na Bledu, ja sam tih godina više posla i nastupa imao kao izvođač, aranžer i kompozitor zabavne muzike. Naime, dvojica urednika Radio Sarajeva čuli su me kako sviram u Sarajevu i omogućili mi ne samo radim prepeve i aranžmane, džez aranžmane inostranih hitova, nego i da radim na svojim pesmama i kompozicijama. I to nije bio slučaj samo sa mnom. Velikom broju muzičara – pomenuću opet, „moje generacije", ali i mlađih – otvorena su ta vrata. Pravili smo aranžmane pesama sa *Sanrema*, pesama Pola Enke i slično, sve dok se nisu pojavili Bitlsi, a onda se dosta toga promenilo. Ipak, ja sam se čak u dva navrata i zaposilo na Radio Sarajevu kao muzički urednik, a godinama sam bio pijanista Revijskog orkestra Radio-televizije Sarajevo, tako da sam svirao i na značajanim festivalima zabavne muzike poput onog u Opatiji. Nakon toga sam svirao sa sarajevskim bendom Indeksi, tako da me je put, nekako logično vodio ka osnivanju Korni grupe, a ne 'nazad' ka džezu. No, naravno, načinom na koji je rad *Korni grupe* bio osmišljen, moja su se interesovanja za džez, klasiku i pop, ujedinila u, za ondašnju jugoslovensku scenu, osobenu formu simfonijskog roka. Moglo bi se kazati da sam u tom periodu bio više klavijaturista, nego pijanista. Simfo rok je podrazumevao eksperimentisanje u elektronskim bojama i zvuku, no, vremenom sam se umorio od tehnologije. Danas, iz ove perspektive slobodno mogu da kažem da je akustični klavir, još kad je neki dobar Stenvej u pitanju, bio i ostao centar mog muzičkog i muzičarskog bića.

Putovanja/gradovi važni su činioci Vašeg životnog i profesionalnog puta. Od Niša, preko Sarajeva, Beograda, Londona, uz mnogo drugih usputnih stanica, nazad do Beograda, imali ste prilike da upoznate različite ljude, ostvarite niz zanimljivih saradnji razvijajući svoje producentske, uredničke, aranžerske i izvođačke kompetencije. Od jednog od četvorice mladića sa Trebevića („Četiri mladića"...), preko „Aprila u Beogradu" i „Podlugova", do vojvođanske zime, jasno je da su gradovi, predeli, vizuelni stimulansi važan deo Vaše poetike?

Na prvom mestu, reč je o vizuelnim stimulansima i ličnim doživljajima, svojevrsnim ispovestima. Budući da sam mesta oduvek vezivao za ljude, onda mogu da kažem da je moguće napraviti nekakavu hijerarhiju mesta po važnosti koju su imala u mojoj karijeri. Prvo, tu je Subotica i okolina – generalno, vojvođanski pejzaž, vojvođanske zime koje sam provodio sa svojim dobrim prijateljima. Potom, Sarajevo – drugari, igranke, studentske kafane, džez muzičari iz Bosne na privremenom radu u Nemačkoj, 'skidanje' džez kompozicija u kvartetu sa Radio Monte Karla i Radio Luksemburga, putovanja sa Revijskim orkestrom širom Jugoslavije, putovanja sa Indeksima i van Jugoslavije. Naravno, Beograd od 1968. godine. A London (1978–1982) i Španija (sredinom devedesetih godina), su nešto sasvim drugo. Nema te inspiracije. Uspevao sam da odem na važne i velike koncerte na Vembliju. No, moji odnosi sa Englezima su bili sasvim profesionalni. Čim bi se posao završio, prestajala je i komunikacija. Zanimljivo, prisniji odnos među kolegama sam ostvario sa dva Irca – jednim u Londonu, jednim u Španiji. Ima tu i lepih uspomena. Ipak, uvek si stranac. Posebno u trenutku kada shvate da ste im konkurencija, onda će prvo da zaštite, angažuju i promovišu svoje. U Jugoslaviji se, bez obzira na moj dvojni idenitet nikada i nigde nisam osećao kao stranac. Ni danas, nigde u bivšoj Jugoslaviji, to nije slučaj.

Korni grupa, kako zahvaljujući vremenu u kojem je postojala, tako i kontekstu u kojem je nastala i radila, svakako može da se posmatra kao neka vrsta jugoslovenskog brenda. Kako u tom kontekstu koji je, između ostalog, i kontekst u kojem se moraju razmatrati očekivanja i zamisli vezivane za ono što je nazivano (jugoslovenskom) zabavnom, ali i pop-rok muzikom, a što je podrazumevalo neke „(nad)nacionalne" aspekte kojima je ta muzika trebalo da se odlikuje, dakle, kako ste u tom kontekstu doživaljavali ulogu (muzičkog) folklora? Drugim rečima, kako je Kornelije Kovač, jugoslovenski pop kompozitor, stigao od „Trla baba lan" do „Bum, Cile, bum"?

Budući da smo bili Jugosloveni, i Korni grupa je bila jugoslovenska. Svoja iskustva sa džezom i iz rada sa Indeksima (kojima nisam želeo da 'namećem' svoje ideje) iskoristio sam da napravim Korni grupu. Morali smo mnogo da radimo. Članovi benda su imali drugu vrstu obrazovanja i iskustava, tako da sam ih 'pritiskao' da vežbaju prema mojim idejama. Pored toga, moram da istaknem da Korni grupa jeste bila jugoslovenski brend, ali nije bila režimski bend – da se tako našalim. Svakako, imali smo podršku PGP-a, ali tada nije ni bilo drugih izdavačkih kuća. Kad sam dobio tu slobodu onda sam se 'otkačio'... Moji su inostrani uzori bili bendovi poput

Gentle Giant i Yes. No, ni u Evropi simfo rok nije dobro prolazio. Možda je to jedan od razloga što sam se oprostio sa Korni grupom.

Takođe, Korni grupa je bila i jugoslovenski predstavnik na Takmičenju za pesmu Evrovizije u Brajtonu 1974. godine, tako da je i time bio potvrđen jugoslovenski status grupe (pesma je izabrana da predstavlja zemlju jer je osvojila prvo mesto na Opatijskom festivalu). Jugoslavija nam je puno značila, meni i danas znači. Pored pesme „Moja generacija", koja kao simfo-rok balada (složena struktura i kompleksna harmonska rešenja) nije mogla da prođe na Takmičenju, u skladu sa „jugoslovenskom idejom" bile su i pesme „Ivo Lola" i „1941." – epopeja na stihove Branka Ćopića, sa izuzetnim ženskim vokalom Josipe Lisac.

Paralelno sa radom u Korni grupi radio sam i na pesmama za festivale (Opatija, Zagreb, Sarajevo) jer me je zanimalo da li mogu da napravim pesmu koja će osvojiti neku od nagrada. U tom smislu sam se okušao i u tzv. komercijalnijoj sferi popularne muzike, pa bi se pre iz tog ugla mogao posmatrati rad na nekim, navodno 'lakšim' hitovima Korni grupe kao što je „Trla baba lan" – iako postoje folklorne intonacije stihova, tretman muzičkog teksta, harmonskog vokalnog sloga pesme nema nikakve veze sa folklorom. Kasniji bendovi su veoma pametno uspevali da upakuju elemente muzičkog foklora. U onom trenutku, teško su mi opraštali „Trla baba lan", kao da je bila u pitanju izdaja „umetničkog roka", složenosti njegovih konstrukcija i 'prodaja' jeftinom ukusu šire publike. Tu pesmu je kasnije snimila i tako velika zvezda kao što je Dalida, tako da nemam čega da se stidim. Čini mi se da je slično razmišljanje moguće primeniti i kada je u pitanju pesma „Bum, Cile, bum" – samo što su ovde u pitanju stihovi Marine Tucaković koji odzvanjaju narodskim duhom, pevala ih je narodnjačka super zvezda Lepa Brena, a budući da je u pitanju bila pesma koja se takmičila na „Jugoviziji" (nacionalnom izboru za predstavnika za Evroviziju), poučen prethodnim iskustvima, napravio sam miks 'folksi' i pop elemenata (instrumentalni uvod nalik na čardaš i pop jednostavnog harmonskog izraza *a la Bony M* za strofe i refren sa tapanima). No, zapravo retko kada sam se u potpunosti 'pustio' folklornom zvuku – i danas, kada kao što rekoh više ne moram da se takmičim (već sam mnogo puta bio prvi) i kada, na primer, sviram sa Ešrefom Džanefendićem koji svira na kanunu, upravo činjenica da on uspeva da na orijentalnom muzičkom instrumentu izvodi muziku koja nije orijentalna, dakle koja se ne može smatrati foklornom, jeste to što me privlači saradnji sa njim.

Jasno je da se folklorna inspiracija u Vašem slučaju najčešće zaustavljala na nekim tipičnim jezičkim, 'narodskim' obrtima i formulacijama, narodnoj poeziji, ali je stizala i do romantičarskih nacionalnih pesnika tipa Branka Radičevića. Pored

toga što ste, makar u doba Korni grupe, često Vi bili i tekstopisac, veoma često ste se okretali značajnim srpskim pesnicima za tekstuelne predloške? A kada bi takva odluka rezlutirala hitom („Pevam danju, pevam noću"; „Okano") i to u interpretaciji vrhunskih izvođača pop muzike – zvezda, reklo bi se da su klasičarske, prog-rok procedure, u Vašem slučaju, urodile plodovima nesvakidašnjim kako za umetničku solo-pesmu, tako i za prog-rok balade? I sami dajete u svojoj Muzičkoj biografiji izuzetan značaj pesnicima (u potezu od Branka Radičevića do Duška Trifunovića i Dušana Radovića), a nedavno sam naišla i na Vašu izjavu u vezi sa Jesenjinom?

Poezija vojvođanskih pesnika, ali i već pomenuti lični doživljaji vojvođanskih (zimskih) pejzaža nekako se svojim senzibilitetom poklapala sa mojim muzičkim prog-rok strukturama i opsezima. Tako sam napisao „Jednu zimu sa Kristinom" (i stihove i muziku) u veoma kompleksnoj strukturi (očito potekloj iz rada sa Korni grupom). Potom, sličan okidač bili su i tekstovi Vlade Dijaka („Stanica Podlugovi") ili tekst Spomenke Kovač za baladu „Ti si mi u krvi". Takođe, kompleksnost strukture poseduje i pesma na stihove Branka Radičevića „Pevam danju, pevam noću". Zanimljivo, neki od ovih simfo rok recidiva postali su najveći hitovi najveće jugoslovenske pevačke zvezde – Zdravka Čolića. U osnovi, kada biram vrhunsku poeziju, najčešće je biram prema pevaču za kojeg komponujem pesmu. Čolić je jednostavno mogao da otpeva Radičevića. Tu su i stihovi Duška Radovića – verovatno je moja najpoznatija pesma na njegove stihove „Milo moje", ali manje je poznato da sam radio dosta pesama na njegovu poeziju za decu i za televiziju.

A, Jesenjin je posebna priča! Naime, već dugi niz godina radim na mjuziklu *Ispovest jednog mangupa*. Počeo sam da radim 1978, posle razlaza Korni grupe kad sam otišao u Englesku. U pitanju su raznoliki Jesenjinovi tekstualni izvori (proza, lirika, korespondencija, sećanja, kritike) koje sam osmislio kao specifičnu priču o njegovom životu. Nažalost, nikako ne uspevam da dovršim rad na libretu i da nađem prave saradnike za libreto.

Koliko su poslovi producenta, koje ste radili u inostranstvu, ali i po povratku u Beograd, imali značaja u Vašem autorskom radu?

U pitanju je svojevrsna nadgradnja kompozitorskog posla u kojoj veliku ulogu imaju intuicija i iskustvo, a takođe i finansijska sredstva za nabavku tehnike. Prvo treba komponovati muziku, pa napraviti aranžaman koji ja zovem orkestracija, pa dolazi produkcija gde – imate rešenje koje ste spremili, a drugo rešenje se događa

u studiju – i onda isprobavate... Ja kao producent nisam bio od onih koji znaju svu tehniku, više sam radio po osećaju, ali sam dolazio do nekih zanimljivih zvučnih rešenja (recimo u saradnji sa Bajagom i instruktorima).

Pomenuli smo već pevače. Ne samo da ste zaslužni za otkrivanje, promociju i evoluciju nekih od najvažnijih zvezda nekadašnje jugoslovenske scene, poput Zlatka Pejakovića, Zdravka Čolića, Bisere Veletanlić itd, budući da ste upravo Vi komponovali neke od njihovih najvećih hitova – danas evergrin pesama ovih prostora, već bi se reklo da ste zajedno sa njima prešli i zapravo trasirali put jugoslovenske muzike od zabavne do pop(ularne) muzike, koji je, naravno, bio uslovljen i nekim drugim kulturnim i medijskim okolnostima. Koliko je za kompozitora pop pesme, važan interpretator pesme, imajući u vidu da je za pop muziku (aspekte njene produkcije i recepcije) od presudnog značaja performativ? Drugim rečima, da li mislite da biste Vi bili ovaj Kornelije Kovač bez Topića, Pejakovića, Čolića, Bisere Veletanlić, Maje Odžaklijevske, Tanje Banjanin, konačno, Aleksandre Kovač? I obratno?

Nema tu posebnih objašnjenja. Kad sam, na primer, napisao dve pesme za Dalibora Bruna – znao sam šta je pevao ranije, razumeo sam čoveka i tako sam pravio pesme; za Zdravka Čolića sam pravio pesme koje niko drugi ne bi otpevao na taj način; takođe i za Biseru Veletanlić.

Drugi važan aspekt saradnje sa izvođačima/pevačima svakako je i onaj koji se odnosi na svojevrsni pedagoški angažman koji zapravo godinama ostvarujete promovišući mlade pevače? Koliko ovu vrstu angažmana smatrate važnom, ne samo za Vas lično, već i za domaću pop muziku i kako, u ovom kontekstu, razumete svoje napore da se obnovi subotički festival (najstariji festival ove vrste u zemlji)?

Ja veoma brzo čujem ko koliko ima smisla za ono čime se bavi. Tako da ako me nešto privuče, ako čujem nešto nesvakidašnje, onda tu i tamo podržim mlade ljude – pevače i svirače. Veoma mnogo napora sam uložio u obnovu Omladinskog festivala u Subotici čiji je osnivač, 1961. godine, bio moj otac koji je i prvih pet godina organizovao festival. Čak i ovo što smo obnovili lepo je funkcionisalo, ali u međuvremenu se publika u potpunosti promenila. Prvobitna ideja bila je da se na festivalu predstave kompozitori iz cele bivše Jugoslavije i potpuno nepoznati pevači. U pitanju je bio potpuni amaterizam, ali pošten i lep amaterizam, a publika

je bila uglađena, bio je to događaj. Danas, u okruženju sveprisutnih pevačkih rijaliti programa, sa potpuno izmenjenim životnim i slušalačkim navikama, teško da će bilo ko da dođe da sluša takve nastupe ili da će da učestvuje u takvim događajima.

Upravo ti različiti statusi Vaše muzike, sada kao muziciranja, opisuju i istorijsku trajektoriju na liniji od klavira, preko klavijatura, i nazad do klavira? Da li možete, za ovu priliku, da razdvojite svoju izvođačku, od kompozitorske delatnosti, ili to zapravo nije moguće učiniti?

Možda je najbolje: Bata Kovač – „kompozitor koji svira"? Više volim da sviram za šta imam sve manje prilika; jer, komponovanje je nešto što se događa neočekivano; ili ste dobili narudžbu pa je to posao koji treba uraditi. Kada komponujem po narudžbini, svejedno je u kom je to muzičkom polju. I svakako su bolje kod publike uvek prolazile pesme. Kad imate tekst koji je eksplicitan – to kažete i otpevate – to deluje na slušaoce, oni vide film; a instrumentalna muzika je mnogo jača emotivno jer ti dozvoljava da stvoriš svoju sliku – ništa te ne upućuje, ili ne ometa....

U Korni grupi nismo nikada svirali plesni rok. Kad god smo izvodili „Put za Istok", pesmu koja je najrokerskija, čim bi se promenio tempo, publika bi stala, smetalo im je, tako da bih morao da razmišljam o povratku na poznato zbog publike. Kad sviram džez, ili pre slobodnu improvizaciju, ne razmišljam na taj način.

Prethodno pitanje je zapravo najava i onog kojim bih želela da zaključimo naš razgovor. Naime, u Vašoj diskografiji postoji izdanje pod naslovom* Dvojni identitet. *U svetlu Vaše celokupne delatnosti, ali i različitih istorijskih/kulturnih formacija koje su, zahvaljujući tome što pripadate generaciji (iz) 1942, oblikovale i Vaš životni put, da li bi bilo moguće govoriti o „dvojnim identitetima" Kornelija Kovača – kompozitora i izvođača, Jugoslovena i ex-Jugoslovena, jugoslovenske zvezde – ex-jugoslovenskog celebrity-ja?

Konkretno za to izdanje, *Dvojni identitet*, koje smo snimili u mom stanu za vreme bombardovanja, nisam imao veliki izbor ni muzičara, ni tehnike. Kasnije je dorađeno u velikom studiju. Nisam imao dovoljno sredstava da ostvarim šta sam hteo. Sa druge strane, ako gledamo kroz životnu priču, celog života sam se osećao i kao Mađar i kao Srbin. To izdanje jeste izraz 'podvojenosti' u kojoj se ni ja ne snalazim najbolje. Za neke stvari iz srpske istorije veoma sam emotivan, a potpuno me je 'kupila' mađarska kultura. Bez obzira na to kako sam se deklarisao, nigde nisam naišao da nekome

smeta to što sam i jedno i drugo. No, pre svega sam, čini mi se, „Crno i belo" – Jugosloven koji je uspeo da svirajući i komponujući na crno-belim dirkama doživi zvezdane trenutke i osvoji naklonost javnosti, ali i ostane svoj i doživi priznanje svojih kolega. Mnogo sam se bolje snašao u toj vrsti 'podvojenosti', koja zapravo i jeste život.

III

POPULARNA MUZIKA – PRAKSE

THE WAY WE (JUST ME, MYSELF AND I) WERE: RECIKLIRANJE NACIONALNIH IDENTITETA U SKORAŠNJOJ POPULARNOJ MUZICI

Tekst je predstavljen na 8. Međunarodnoj konferenciji Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju Musical Culture and Memory *2006. godine u Beogradu. Publikovan je na engleskom jeziku pod naslovom „The Way We (Just Me, Myself and I) Were: Recycling (National) Identities in Recent Popular Music", u: Tatjana Marković, Vesna Mikić (eds.).* Musical Culture & Memory, *Proceedings No. 2 Department of Musicology, Faculty of Music, Belgrade, 2008, 173–182. Verziju teksta na srpskom jeziku je načinila autorka. Budući da je reč o verziji koja nije izvorno bila namenjena publikovanju, urednički tim je izvršio određene tehničke intervencije, u skladu sa kriterijumima kojima smo se rukovodili prilikom uređivanja celokupnog izdanja.*

Prvim delom naslova koji kombinuje reči refrena dvaju popularnih pesama koje konstruišu različite žanrovske, vremenske, rodne, kulturalne identitete,[1] želeli smo da ukažemo kako na pomeranja težišta u teorijskim razmatranjima identiteta u pravcu od esencijalističkih prema antiesencijalističkim koja identitet tumače kao neprestanu produkciju utemeljenu u predstavama,[2] a kulturalne produkte kao konstituente identiteta pa i društva,[3] tako i na značaj koji sećanje ili izmišljeno sećanje i prošlost imaju u konstrukciji naših privremenih i raznolikih identiteta.

Samim tim se, za društvo i kulturu kakva je srpska, imajući u vidu njihovu turbulentnu istoriju, 'reciklaža' raznolikih sećanja pokazuje kao osnovni mehanizam produkcije mogućih identiteta i presudno utiče na produkciju identiteta kulturalnih proizvoda koji, mada se mogu i esencijalistički posmatrati kao mimezis društva, u osnovi, a zahvaljujući i logici tržišta, učestvuju u produkciji potencijalnih društvenih identiteta.

Čini se da je polje popularne muzike neobično pogodno za proučavanja ove vrste, posebno u onim slučajevima kada su njegovi produkti prvenstveno namenjeni tržištu,

1 U pitanju je pesma „The Way We Were" Barbare Strajsend (Barbra Straisend) iz istoimenog filma Sidnija Polaka (Sydney Pollack) iz 1973, koja je iste godine osvojila Oskara za najbolju pesmu. Druga pesma je "Me, Myself and I" hip-hop trija De La Soul, sa njihovog albuma *3 Feet High*, iz 1989. godine.

2 Cf. Robins Kevin, „Identity" in *New Keywords, A Revised Vocabulary in Culture and Society*, ed. by Tony Bennett, Lawrence Grossberg and Meaghan Morris, Blackwell Publishing Ltd., 2005, 172–174; Miško Šuvaković, „Identitet", u *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Hoertzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005, 270.

3 Ibid.

u našem konkretnom slučaju festivalima međunarodnog karaktera (Takmičenje za Pesmu Evrovizije, Pjesma Mediterana Budva), čiji je komercijalni aspekt daleko značajniji čak i od npr. zabavnog. Ipak, ukoliko uzmemo u obzir činjenicu da festival kao što je takmičenje za Pesmu Evrovizije već pedeset godina 'radi' na principu učesnika-predstavnika evropskih država, onda ne možemo da isključimo ni, makar nenamerno, podsticanje promocije politike nacionalnih/kulturalnih identiteta u okviru ovog festivala, što je postalo posebno vidljivo devedesetih godina prošlog veka, sa postepenim priključivanjem takmičara iz novonastalih evropskih država. Pjesma Mediterana (Muzički festival Budva) postoji od ranih devedesetih godina 20. veka i od letnjeg festivala lokalnog karaktera izrastao je u međunarodni festival čiju funkciju takođe možemo da posmatramo kao isključivo komercijalnu, mada je njegova ciljna tržišna grupa daleko manja od one na koju računa Evrovizija.

U želji da ukažemo na raznolike uticaje tržišne politike na produkciju identiteta i njena moguća prožimanja i prelamanja sa kulturno-političkim aspektima izgradnje identiteta u popularnoj muzici, kao i na moguće pozicioniranje takvih kulturalnih produkata kao odraza, ali i konstituenta različitih pojedinačnih/društvenih identiteta, za ovu priliku smo izabrali tri pesme nastale u festivalskoj sezoni 2004/2005. godine. Dakle, radi se o festivalskim pesmama koje nastaju u periodu od godinu dana i koje 'recikliranjem' sećanja konstruišu nove identitete, potpuno privremenog, gotovo sezonskog karaktera. Tako se ti novi identiteti svi iskazuju kao namenjeni društvu i tržištu, no, svaki od njih je različit po meri u kojoj ispunjava svoju funkciju i/ili se pokazuje kao zastupnik neke politike ili ideologije.

ME – Željko Joksimović: „Lane moje", 2004. etabliranje modela – izgradnja modela identiteta, otkrivanje tržišta: kakvi mislimo da smo bili i kako mislimo da drugi žele da nas vide

Državna zajednica Srbija i Crna Gora pravo učešća na Evroviziji dobila je 2004. godine i te godine je u Istanbulu zemlju predstavljao Željko Joksimović s pesmom „Lane moje".[4] Ukoliko pođemo od činjenice da je ovo prvi nastup izvođača iz SCG na evrovizijskoj sceni nakon pauze od dvanaest godina u toku kojih je u svetu konstruisana određena slika o nama, možemo da pretpostavimo da je osnovna zamisao tima koji je radio na pesmi bila da se kreira i ponudi predstava Srbije *za druge*, koja bi bila drugačija od uobičajene. U skladu sa aktuelnim *world music* trendovima u kojima je

4 Mada su inostrane ankete prognozirale da pesma neće ni ući u finale, ona je bila prva u polufinalu, i do samog kraja bila u neizvesnoj trci za prvo mesto, koje je ipak na kraju zauzela ukrajinska pesma „Wild Dance" u interpretaciji pevačice Ruslane.

muzika Balkana veoma cenjena, Joksimović, koji je i kompozitor pesme, odlučuje da njegova pesma bude zasnovana na etno zvuku.

On se, pored toga, odlučuje za baladu, iako je taj žanr prilično nepopularan na evrovizijskim takmičenjima. No, takav izbor je razumljiv, ukoliko imamo u vidu Joksimovićev izvođački senzibilitet i njegove interpretatorske kvalitete,[5] kao i njegovo nastojanje da svetu ponudi predstavu jedne mirne, nežne, pacifikovane i zaljubljene Srbije, Srbije kakva je nekada bila i kakva *u stvari jeste*. U skladu sa tim, folklorna melodija kavala solo, simulacija arhaične 'pastirske' svirke kojom pesma i počinje, automatski postaje zaštitni znak, signal za 'logovanje' u neko prošlo vreme i neko mesto negde u Srbiji, ali možda i bilo gde na Istoku. Poreklo melodije je nepoznato/nebitno,[6] a Joksimoviću je bio potreban etno-arhaični zvuk koji bi njegovu baladu izmestio u stranu od čisto nacionalnog i podario joj stepen (balkanske?) univerzalnosti, premeštajući akcenat na njenu 'starinu' i ljubavnu priču, dok u isto vreme u svesti ljudi iz naših krajeva ona deluje kao okidač za 'sećanje na zavičaj'.

Joksimović se svakako trudio da napravi pop baladu sa etno motivima, namenjenu evropskom tržištu, jer harmonija je već od prvog nastupa glasa tonalna, zasnovana na sekventnom pomeranju razloženih akorada u maniru mnogobrojnih zapadnjačkih pop pesama. Ono što je donekle neočekivano, no, opet u skladu sa tim 'izmišljenim' sećanjem, jeste sam nastup glasa čija melodija kao da kreće ni iz čega, niotkuda, neočekivano sa trećeg stupnja, što zahteva pevačko umeće, ali i pozicionira pesmu kao produkt koji ne igra na kartu banalnog i jednostavnog letnjeg hita. Pomenimo još i aranžerski postupak Joksimovića kojim on ostvaruje glavnu liniju dramaturškog luka pesme, postepeno od strofe preko refrena popunjavajući zvuk sve većim brojem vokala i instrumenata, da bi pred završnu kulminaciju, naglo uveo solo violinu, čime završni refren moćnog zvuka dobija još više na snazi. U poslednjem refrenu Joksimović dodaje bubnjeve u nepravilnoj ritmičkoj podeli, ali i dalje u pravilnom metru, nanovo kao etno dodir koji se, upravo zahvaljujući ritmičkom oblikovanju, pokazuje i kao kvazilokalni i kao univerzalan.[7] Nešto izrazitiji aspekt lokalnog i arhaičnog pronalazimo u tekstu pesme, koji je napisala Leontina Vukomanović, pevačica, kompozitorka, i Joksimovićeva dugogodišnja saradnica. Uloga teksta doprinosi izgradnji nove predstave o SCG i novog identiteta za Evropu već samim

5 Joksimović je osvojio nagradu „Marcel Bezençon" koja se na Evroviziji dodeljuje za najbolju pesmu i interpretaciju.

6 Kada je pesma objavljena nakon nacionalnog takmičenja debatovalo se o njenom poreklu i autentičnosti, jer je početna melodija podsećala na jednu narodnu azerbejdžansku pesmu.

7 O ovome govorimo jer će bubnjevi, upravo zahvaljujući pesmama Željka Joksimovića i Ruslane, postati obavezni deo izvođačkog aparata na pesmi Evrovizije naredne godine, te biti zastupljeni u tolikoj meri da se npr. komentator Bi-Bi-Si Prajma nakon prvih desetak pesama izvinjavao publici što mora da „ode da popije viski jer ga boli glava od tolikog *jungle drumming*-a".

odabirom ljubavne tematike. Arhaičnost je, naravno, utvrđena samim nazivom pesme koji je sačinjen od starinskog tepanja, i recimo, u prvom stihu teksta u kojem se koristi (iz sasvim praktičnih razloga) skraćeni oblik zamenice *tebe*, karakterističan npr. za tekstove starogradskih pesama. U njemu, nesrećno zaljubljeni muškarac opisuje psihičke i telesne muke kroz koje prolazi, preklinjući na kraju voljenu da ga napusti jer bi tako možda i prestao da je voli. Na ovaj način je i tekstom realizovan rodni identitet sa kojim je lako poistovetiti se, dok arhaični elementi identiteta deluju dekorativno, ispunjavajući svoju funkciju izgradnje mogućeg 'umekšavanja' rodnih i etničkih stereotipnih odlika balkanskog/srpskog muškarca.

Vizuelni identitet, bez kojeg svakako čitava ova konstrukcija ne bi bila moguća, skoro da je u potpunosti izgrađen na osnovama konstruisanog sećanja na srednjovekovnu Srbiju. Garderoba izvođača, članova Ad hoc benda,[8] produkt je 'reciklaže' dizajna srednjovekovnih nošnji: haljine članica benda realizovane su na istoj ideji, uz bogatiju dekoraciju, dok je Joksimovićevo odelo kombinacija modernog, minimalističkog belog odela sa jednim etno detaljem, anterijom, tradicionalnim pojasom iz srpske narodne nošnje, koji je takođe modifikovan i za koji je zakačena imitacija vrste uloška za kosački brus. Signal početka je u potpunosti podržan i vizuelnim aspektom, jer solista svojom smirenom pojavom i izrazom deluje poput pravoslavnog monaha ili srednjovekovnog pastira, koji svira stižući na scenu negde iz daljine. Joksimović je pak, uredno i moderno ošišan i obrijan, uzdržan, nenametljiv i po strani, što sve zajedno govori u prilog naše polazne pretpostavke o izgradnji identiteta, zasnovanoj na reciklaži 'izmišljenog' sećanja, a u funkciji konstrukcije identiteta za koji mi mislimo da je onaj koji bi drugi voleli da vide.[9]

Otkrivanje tržišta koje se odvija u slučaju pesme „Lane moje" moguće je posmatrati i kao svojevrstan proces identifikacije inostrane publike, zahvaljujući sistemu glasanja na Evroviziji. Naime, recept Joksimovićevog uspeha na Evroviziji, sačinjen u kombinaciji kvaziarhaičnih srpskih/balkanskih i aktuelnih popularnih muzičkih, tekstualnih i vizuelnih identifikacija, rezultirao je tipom virtuelnog izmeštanja granica koje se mogu iscrtati u odnosu na rezultate telefonskog glasanja.[10]

8 Iako je naziv benda na kraju bio zapravo Ad Hoc, ova vrsta denotacije takođe može da se tumači u stilu konstrukcije ostatka nastupa. Naime, strana publika bi „ad hoc" mogla da shvati kao skromni, nepretenciozni, i improvizatoski dodatak nastupu, dok domaćoj publici Joksimovićev tim poručuje da je njegov ad hok orkestar sastavljen od isključivo akademski i klasično obrazovanih profesionalnih muzičara.

9 Joksimović kod domaće publike prevashodno pledira na neku vrstu elitističke pozicije, šaljući joj poruke putem izbora muzički visoko obrazovanih članova svoga izvođačkog ansambla, te poruke koje su namenjene potvrdi njegovog već ustanovljenog interpretatorskog identiteta, u kombinaciji sa opisanim mehanizmima izgradnje trenutnog kolektivnog identiteta, a za potrebe festivalskog nadmetanja.

10 Zahvaljujem se dr Mileni Dragićević-Šešić na plodonosnoj diskusiji koju smo vodile na ovu temu.

Tako je za „Lane moje" glasao najveći broj gledalaca u Austriji, Bosni i Hercegovini, Švajcarskoj, Hrvatskoj, Sloveniji, Ukrajini i Švedskoj, a gledaoci sa Kipra, iz Nemačke, Finske, Francuske, Makedonije i Rusije dodelili su pesmi po deset poena. Ovaj rezultat, sa retkim izuzecima, kao u npr. slučaju Finske, potvrđuje pretpostavku od koje je verovatno i krenuo Joksimovićev tim: da će za pesmu glasati najverovatnije gledaoci iz zemalja bivše Jugoslavije, kojima mogu da budu bliski i pesma i izvođač, kao i veliki broj Srba iz dijaspore (npr. Austrija, Švedska, Švajcarska, Nemačka, Francuska) koja je posebno narasla tokom devedesetih godina i kod kojih je proradila formula identifikacije sa 'zovom zavičaja'.[11]

Nacionalni sistem glasanja u SCG je nešto drugačiji i podrazumeva zbrajanje glasova stučnog žirija kojih ima po četiri iz Srbije i iz Crne Gore, dok se telefonsko glasanje računa kao jedan glas žirija. Takvim sistemom glasanja je na nacionalnom izboru za pesmu Evrovizije 2005. godine pobedila pesma koja je prethodno pobedila na Monteviziji 2005. godine (crnogorsko polufinale), „Zauvijek moja", u izvođenju dečačkog benda (engl. *boy bands*) No Name. Pesma je osvojila prvo mesto jednostavnim, mada tada relativno prikrivenim dogovorom članova crnogorskog žirija da favoritima Beovizije (izbora u Srbiji) uopšte ne dodele poene.

MYSELF: „Zauvijek moja" NO NAME – reciklaža *Lane* modela – kakvi mislimo da smo bili, da jesmo i kako želimo da nas drugi vide

Pesma „Zauvijek moja" koristi formulu Joksimovićevog hita sa potpuno drugačijim ciljevima. Dakle, nanovo je tu etno signal početka, ovoga puta u violini i sa melodijom poznate tradicionalne crnogorske pesme „Poljem se vija, oj, zor delija". No, pratnja je gotovo isključivo zasnovana na ritmu 7/8 u bubnjevima, ritmu koji svakako nije uobičajen za crnogorsko podneblje, ali, jeste za okolne zemlje, te se može tumačiti kao odraz ili konstituent multikulturalnosti. U melodijskom pogledu, signal početka se ni na koji se način, osim ritmičkim pulsom, ne utkiva u nastavak razvoja melodije koja je izgrađena na sekventnom ponavljanju modela. U formalnom smislu, reč je o konstantnoj repeticiji, gotovo skandiranju (zahvaljujući ritmičkoj krutosti) refrena sa povremenim prelazima između njih. U fakturnom pogledu nailazimo na sličnu jednoličnost, s tek ponekim pokušajem narastanja i opadanja mase zvuka, dok čak pet muških glasova uglavnom slušamo u unisonu. Ovakav tip fakturne jednostavnosti nije isključen u slučaju dečačkih bendova, a kada u obzir

11 Samim tim se i odluka Joksimovića da pesmu izvede na srpskom jeziku može tumačiti i kao patriotski i kao marketinški potez, u zavisnosti od pozicije koju tumač zauzima, ali i kao sasvim razumna, s obzirom na to da tekst prepevom gubi na željenom efektu arhaičnosti. Slična izmeštanja 'granica' televotingom primećujemo i u slučaju glasanja za pobedničku ukrajinsku pesmu.

uzmemo tekst pesme, otvaraju se mogućnosti i za drugačija tumačenja. Iako naslov sugeriše da je reč o ljubavnoj pesmi, tekst ove pesme, nešto življeg i vedrijeg karaktera od Joksimovićeve, ne ustanovljava toliko ličan i telesni odnos sa „ljubljenom". Umesto toga imamo zakletvu ljubljenoj na večnu ljubav ma gde da su, ali u Crnoj Gori. Naime, direktne aluzije na prirodne lepote i raznolike krajeve Crne Gore su konstanta, a stihove tipa „Da l' si planinka, ili primorka...", „Tamo gdje i reka ljubi more" moguće je tumačiti kao opis graničnih područja Crne Gore koja je sa severa omeđena planinama, dok se na njenom jugu reka Bojana uliva u Jadran. Kada ovome dodamo i činjenicu da stih „Tamo visoko za brda ona" neobično podseća na stih crnogorske himne „Onamo, onamo za brda ona", s povremenim uzvicima „Oj-ha" sasvim karakterističnim za crnogorsku tradiciju i u totalnom neskladu sa ljubavnom tematikom, koje u koreografskom smislu prati i poskakivanje nekih članova benda u maniru crnogorskog ora, onda se postavlja pitanje u kolikoj meri je ovakva ljubavna poezija rezultat moguće mladalačke neodlučnosti petorice momaka, ili sredstvo za igradnju identiteta koji treba dalje da konstituiše i formuliše težnju Crnogoraca za nezavisnošću. Možda bi se moglo reći da sve gore navedene odlike pesme više podsećaju na himnu, ili pesmu koju će svi pevati u trenucima narodnog veselja, nego na lagani, letnji, evrovizijski ljubavni hit.

Svojim vedrim, savremeni izgledom, ozarenom mladošću i lepotom, stajlingom primerenim njihovim evropskim vršnjacima, mladići iz sastava No Name i u vizuelnom smislu u spotu za pesmu, upotpunjavaju oglašavajuće kadrove crnogorskih pejzaža.

Za razliku od pesme „Zauvijek moja", treća pesma kojom ćemo se ukratko pozabaviti, prvenstveno koristi tržišni potencijal 'reciklaže' prošlih identiteta na koji je ukazala Joksimovićeva pesma, grubo se poigravajući, u isto vreme, prošlim identitetima.

I – Tijana Dapčević: „Sve je isto samo njega nema" – kakvi su nam pričali da smo bili i kakvi bi trebalo da budemo (makar za jedno leto!)

Obeležavanje 25. godišnjice od smrti Josipa Broza Tita 2005. godine donelo je Srbiji i Crnoj Gori još jedan, verovatno najsnažniji talas oživljavanja jugoslovenske prošlosti. Tržište je bilo preplavljeno produktima zasnovanim na raznovrsnim 'reciklažama' jugoslovenskih identiteta.[12] Na istom talasu potražila je svoju šansu i Tijana Dapčević sa pesmom „Sve je isto samo njega nema" sa kojom je i pobedila na

12 Pored *Titovog kuvara*, *Titovog prevodioca* i sličnih izdanja, te npr. majica sa grbom SFRJ, verovatno je najveći poduhvat predstavljalo ponovno okupljanje kultnog jugoslovenskog/sarajevskog benda Bijelo dugme koji je u toku juna iste godine priredio velike koncerte u Sarajevu, Zagrebu i Beogradu.

festivalu Pjesma Mediterana u Budvi. Pesma u svakom pogledu igra na kartu trenutne mode, izmerenom pulsu tržišta bivših jugoslovenskih republika i osluškivanja opštenarodnog „žala za dobrim, starim vremenima". Treba napomenuti da je Tijana Dapčević idealan izvođač za ovakvu pesmu, s obzirom na činjenicu da je Makedonka, školovana u Crnoj Gori, udata za Crnogorca, da živi u Beogradu i da se ona lično, jedva i seća Titovog vremena budući da je rođena 1976. godine, četiri godine pre Titove smrti. Ova pesma zamišljena je kao letnji hit i namenjena festivalu čija koncepcija i jeste promocija bezbrižnih letnjih nota. Stoga, autorski tim Tijane Dapčević sačinjava neobaveznu, lakrdijašku, banalnu pesmicu u kojoj su u znatnijoj meri iskorišćene interpretatorkine glumačke i zabavljačke, nego sasvim solidne pevačke sposobnosti. U skladu sa tim, i vizuelni identitet Tijane Dapčević izgrađen je na osnovama partizanske prošlosti. Ona je odevena u žensku, partizansku uniformu, sa titovkom na glavi.

Ova kvazikabaretska numera zasnovana je na smeni recitovanih i pevanih odseka, bez imalo pretenzija da se u muzičkom i produkcijskom smislu načini iskorak, verovatno zahvaljujući gore opisanim odlikama. Otuda je i ono malo muzike u refrenu rešeno na način šaljivih narodnih pesama u maniru bećarca ili nekog čardaša u pratnji naslovnih stihova pesme.[13] U tekstuelnom pogledu, nižu se odseci na jezicima jugoslovenskih „naroda i narodnosti" u kojima se 'recikliraju' stereotipi njihovih identiteta. A refren kao da nedvosmisleno i gotovo uvredljivo poručuje kako se, iako su prošle godine („Leto vrelo, zima puna snega") ništa nije promenilo pošto je i „Brega okupio Dugme". Jedino što je bez sumnje tačno jeste da „njega nema", kao što je i verovatno tačno da ovakvo populističko poigravanje bliskom zajedničkom prošlošću odražava realnost već formiranog, no ne i ozvaničenog, objedinjenog tržišta jugoistočne Evrope ili Balkana.

EPILOG

Rezime 2006. godine – Po već uigranom sistemu članovi crnogorskog žirija nisu dali niti jedan poen pobednicima Beovizije,[14] čija pesma konstruiše novi identitet na osnovu otvorenog odbacivanja modela Željka Joskimovića, sada realizujući, novu vrstu univerzalno evropske predstave. Da stvar bude zanimljivija, u razmaku od dve nedelje crnogorski žiri je zamenio pesmu „Cipele" Stevana Fadija za numeru „Moja ljubavi" u izvođenju, koga drugog do grupe No Name. Pitamo se da li je do promene favorita došlo zbog toga što je definitivan datum održavanja referenduma

13 Stihovi refrena su takođe u desetercu, čime upućuju na tradiciju srpske narodne pesme. Zahvaljujem se dr Stivenu Blumu (Steven Blum) što mi je ukazao na ovaj detalj tokom duskusije.

14 U pitanju je numera „Ludnji letnji ples", srpskog sastava Flamingosi, uz pratnju pevača Luisa.

o nezavisnosti Crne Gore određen tri dana nakon Montevizije 2006, te da je taj datum 21. maj, dok je finale Eurosonga bilo planirano za 20. maj. Posle skandala na izboru za domaćeg predstavnika za Eurosong,[15] doneta je odluka da SCG te godine nema predstavnika. Tako smo zapravo uveli Hrvatsku i Severinu sa pesmom Gorana Bregovića i Borisa Novkovića direktno u finale. Željko Joksimović je komponovao pesmu za Harija Varešanovića, predstavnika Bosne i Hercegovine, koji je u Beogradu izjavio da će ukoliko pobedi to biti i srpska pobeda! Polovina nas će najverovatnije glasati za Severinu, a polovina za Harija, ko će pobediti je neizvesno, ali je izvesno to da će se pesme slušati i prodavati, izvesno je to da ćemo nastaviti da živimo u istom gradu, mada možda ne i u istoj zemlji, kao što je i izvesno da će 'reciklaža' (muzičkih) sećanja ostati jedan od ključnih pogona muzičke industrije i konstrukcije mogućih identiteta našeg društva.

The Way We (Just Me, Myself and I) Were:
Recycling (National) Identities in Recent Popular Music
– summary –

In this analysis, the author presentes three songs from the early 2000s, two of which are representative of complex national identity issues in Serbia and Montenegro at the time, while the third song inspects the memory of Yugoslavia and supranational Yugoslav identity and Yugonostlagia. As the selected songs were performed in popular music festivals (Eurovision Song Contest, Budva Music Festival), the author also inspects the position of festival in the creation of national identity and representation (which is prominent in Eurovision, for example), or local evocation of nostalgia and former national identities after civil conflicts and turbulent years.

15 Jedan od uzroka skandala je već pomenuto glasanje žirija, organizovano tako da crnogorski sastav ponovo pobedi (ovoga puta na takmičenju Evrop(j)esma). Ovo je izazvalo opšte negodovanje učesnika i publike (prim ur).

„ZABLUDELO" LANE – TRANSFORMACIJE TRADICIJE/ IDENTITETSKE REARTIKULACIJE U NAJNOVIJOJ PRODUKCIJI ŽELJKA JOKSIMOVIĆA: OD „BRATSTVA I JEDINSTVA" DO „DOBROSUSEDSKIH ODNOSA"

Prva verzija rada predstavljena je na naučnom skupu Tradicija kao inspiracija *u okviru manifestacije* Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog *u Banjaluci 2015. godine. Rad je objavljen na srpskom jeziku u publikaciji:* Naučni skup Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog: Tradicija kao inspiracija*, Sonja Marinković, Sanda Dodik i Dragica Panić Kašanski (ur.), Banja Luka, Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske i Muzikološko društvo Republike Srpske, 2016, 297–307. Tekst objavljujemo uz saglasnost uredništva pomenute publikacije.*

Popularna muzika bivše Jugoslavije posmatrana kao element nekada postojeće kulturne formacije ili kao zasebna kulturna formacija koja je, kao i svaka druga, bila rezultat višestrukih i kompleksnih artikulacija različitih političkih, ekonomskih, društvenih, generacijskih, tradicijskih diskursa se, po nestanku njene uokvirujuće istorijske konjukture – SFRJ – 'rascvetala' u niz nanovo novonastalih konjuktura odgovarajućih, savremenih popularnih muzičkih praksi. Ukoliko bismo, na trenutak, popularnu muziku tumačili kao zasebnu formaciju, mogli bismo da, na način sličan načinu na koji je Stjuart Hol (Stuart Hall)[1] jednom prilikom govori o religiji, o njoj mislimo kao o polju neprestanih potencijalnih transformacija artikulacijskih procesa. Naime, ako je reč o praksama koje nemaju nužne „političke konotacije", upravo ih ta činjenica čini podložnim transformacijama koje nastaju kao rezlutat raznovrsnih artikulacija, uslovljenih njihovom pozicijom unutar odgovarajućih istorijskih konjuktura – društvenih i kulturalnih formacija. Dalje, ako je „teorija artikulacije u isto vreme i način da se razume kako se ideološki elementi, pod određenim uslovima, spajaju u diskursu, i način da se pita kako se oni, u specifičnim konjukturama,

1 O mogućnostima teoretizacije jugoslovenske popularne muzike na Holov 'način' nedavno sam pisala u: „Stuart Hall's 'Double Articulation' in Theorising Yugoslav Popular Music", in *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, ed. Miško Šuvaković, Žarko Cvejić, Andrija Filipović (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 92–100 (prevod istog teksta videti u ovom izdanju, str. 87–95, prim. ur).

artikulišu ili ne artikulišu sa određenim političkim subjektima",[2] onda će nam ovde istovremena otvorenost i istorijska predodređenost teorije artikulacije koja se i sama može razumeti kao „artikulacija" ne nužno korespondentnih elemenata, poslužiti kao platforma za interpretaciju efekata društveno-političkih transformacija u dve novije pesme Željka Joksimovića. Pa, već kao da su i sama specifična teorijska težina početka prethodne rečenice, kao i neodgovarajuća/nekorespondentna lakoća njenog završetka, rezultat interpretativne/diskurzivne artikulacije na kojoj počiva ovaj prilog? Postavlja se i pitanje, zbog čega polazimo od nepostojeće istorijske konjukture i njoj pripadajuće, za nju konstitutivne muzičke prakse, ako je posvećen recentnoj produkciji? Da li činjenicu da je reč o dva dueta – jednom srpsko-makedonskom, i drugom srpsko-hrvatskom, treba tumačiti izvan prostora tržišta i/ili jugonostalgije? Da li je, dakle, tek reč o artikulaciji ekonomske i kulturalne sfere, koja (i)pak može da bude interpretirana kao efekat politike regionalizacije EU, ili i o transformacijama tradicije u sferama muzike i politike (kao uređenja društvenih odnosa[3]), reartikulacijama ne nužno korespondentnih elemenata? Jer, ako se, s jedne strane imaju u vidu generacijske, umetničke i etničke pozicije aktera čije delatnosti ovde razmatramo, a sa druge, specifične okolnosti (diskurzivna formacija) u kojima su nastale pesme kojima se bavimo, čini se da ih je moguće interpretirati kao produkte koji su efekti transformisanih procesa artikulacija u savremenom (srpskom) društvu.

Na početku izlaganja pomenuto 'rascvetavanje' (pre svega po nacionalnoj liniji, što je uslovljeno i samim konceptom događaja) popularnih muzičkih praksi u postjugoslovenskoj kulturi, možda je najupadljivije u slučaju pesama namenjenih Takmičenju za Pesmu Evrovizije, a Željko Joksimović se, od svog prvog, izuzetno uspešnog nastupa (koji je istovremeno i bio prvi nastup tadašnje Državne zajednice Srbije i Crne Gore), pozicionirao kao neka vrsta nacionalnog simbola, dobivši popularni nadimak po naslovu pesme koju je izvodio – „Lane". No, mnogo značajnije od 'oporavka' nacije jeste to što je Joksimović svojom pesmom uspostavio neku vrstu standarda, koji će više puta i on sam i kao autor i kao izvođač evrovizijskih pesama, ali i drugi autori i izvođači (širom nekadašnje SFRJ) koristiti. Od te 2004. godine, kada zapravo postaje regionalno prepoznatljiv, do 2014. godine, Joksimović će izgraditi zavidnu karijeru, u kojoj raznovrsni evrovizijski angažmani jesu vid 'crvene niti', ali koja, svakako zahvaljujući njegovim višestrukim talentima i profesionalnim standardima, zahvata, pored mejnstrim pop muzike (pesama za druge izvođače i

2 Lawrence Grossberg, „On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall", in *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed.David Morley and Kuan-Hsing Chen (London & New York: Routledge,1996), 142.

3 Miško Šuvaković, „Aesthetics, Politics, and Music in the Context of Contemporary Critical Theory", *International Journal of Music New Sound* 42 (2013): 17–27.

sopstvenih pesama) i područja televizijske i filmske muzičke produkcije, kao i učešće u žiriju čuvenog televijskog formata *X-faktor Adria* (Prva televizija, 2013–14), te i skorašnji koncertni projekat „Balkan bazar" (verovatno po ugledu na Bregovića ili Balkaniku). No, ono što je za našu raspravu, a kao što će se videti i za opisanu desetogodišnju Joksimovićevu delatnost, od posebne važnosti, jeste sledeći paradoks – kako nacionalni simbol može da postane ujedinjujući međunacionalni faktor? Kako se re-artikulišu nacionalno i regionalno u istorijskoj konjukturi koja je nasledila onu u kojoj su oba bila jedno, nadnacionalno? Kako se sada transformiše „Lane"? Tačnije, efekte kakvih transformacija postiže reartikulacija elemenata tradicije koje zastupa pesma „Lane moje" kao standard?

Čini se da je za razumevanje ovih procesa jedna od ključnih činjenica da su njihovi akteri/pokretači ljudi, kako ja volim da ih zovem, bez istorije. Tačnije, iako rođen u SFRJ, Željko Joksimović (1972) nije imao jugoslovensku karijeru, a intrigantno je to da će za svoje saradnike u duetima, odabrati generacijski bliskog Tonija Cetinskog (1969), čija je karijera takođe počela nakon Jugoslavije (zanimljivo je da je deset godina pre Joksimovića Cetinski predstavljao Hrvatsku na Eurosongu), i znatno mlađeg Danijela Kajmakoskog (1983) iz Makedonije, pobednika *X-faktora* i svog 'štićenika', ovogodišnjeg predstavnika Makedonije na Pesmi Evrovizije. Dakle, iako svi rođeni u SFRJ, i svakako pamte koncept „bratstva i jedinstva", oni se ne mogu smatrati reprezentima jugonostalgije iz 'prve ruke', već upravo agentima transformacije procesa kojima se „bratstvo i jedinstvo" nomimalno reartikulišu u dobrosusedske odnose.

Ne bez značaja za ovu raspravu, jeste i činjenica da je 2013. godine postojeća društveno-politička konjuktura regiona transformisana ulaskom Hrvatske u Evropsku uniju, pa su i granice Zapadnog Balkana izmenjene. Takođe, efekat prateće ekonomsko-političke transformacije jeste i činjenica da ovogodišnje, za razliku od prošlogodišnjeg izdanja *X-faktora Adria* donosi žiri sačinjen od srpskih i hrvatskih članova. Jedini stalni član je Željko Joksimović. U tom svetlu, moguće je razmišljati o još jednoj artikulaciji međunacionalnih odnosa u pravcu evropskog slogana „jedinstvo u različitosti",[4] koji, u slučaju datih međunacionalnih odnosa, zajedničkih istorija i burne sadašnjosti, artikuliše paradoksalnu (ne samo jezičku) igru *nejedinstva u istosti*, ili dobrosusedskih odnosa zasnovanih na sličnostima/jedinstvu, bez ljubavi/bratstva?

Prva, upadljiva transformacija „Lane standarda", imajući u vidu Joksimovićevu gotovo ekskluzivno solističku karijeru, kao i to da je „Lane moje" kao standard

4 Ovde autorka referira na zvanični moto Evropske unije „ujedinjeni u različitosti" (united in diversity). Prim. ur.

gotovo isključivo transformisan u pesmama za jednog (najčešće izuzetnog) pevača, jeste činjenica da se autor odlučuje da, u razmaku od nekoliko meseci 2014. godine, napravi čak dve duetske pesme. Reklo bi se da još dve prekretne tačke iniciraju nastanak Joksimovićevih dueta, pa i transformaciju standarda. Pored nesumnjive tržišne logike (uslovljene već opisanim transformacijama u ekonomsko-političkoj sferi, ali i davno proverene u sferi pop muzičkog tržišta *en generale*) kojom je vođen nastanak oba – dalja promocija Kajmakoskog kao protežea u slučaju dueta „#Skopje_Beograd",[5] odnosno najave zajedničkog koncerta u Novom Sadu (Spens, 31. oktobar 2014), Joksimovićevog *Balkan bazara* u Lisinkom decembra 2014, te solističkih koncerata Cetinskog u Sava Centru početkom ove godine u slučaju „Zablude" – svakodnevne društvene i političke okolnosti u neočekivanoj meri su koincidirale sa nastankom dueta. I dok je ta veza ozvaničena u slučaju dueta sa Kajmakoskim, činjenicom da je pesma realizovana kao apel za pomoć postradalima u majskim poplavama, dotle se u slučaju dueta „Zabluda"[6] (kog, uzgred, izvode pevači iz postradalih područja, koji se u svojim izjavama pozivaju na dugogodišnje prijateljstvo koje je „urodilo čistom muzičkom emocijom" bez komercijalnih aspiracija?) a iza ozvaničene komercijalne poruke (voda Jana kao sponzor sa „odgovarajućom" muzičkom *new-age* porukom Lujze Hej [Louse Hay] na boci), artikulišu efekti 'vruće jeseni', a bogami i zime i proleća 2014/2015, srpsko-hrvatskih društveno-političkih odnosa. Ti odnosi, u tranziciji od socijalističkog bratstva i jedinstva, preko „bratoubilačkog"/građanskog rata do, evropskim pravilima igre (pre svega od Hrvatske kao nove članice Unije), zahtevanih dobrosusedskih, neobično su upadljivo reaktuelizovani od 2013. godine. Sa druge strane, makedonsko-srpski odnosi su uobičajeno, gotovo podrazumevano stabilni i čvrsti, i retko kada dopiru u žižu interesovanja šire javnosti, i razumljivo, administracije Evropske unije.

Moguće je, stoga, pretpostaviti da se u Joksimovićevim duetskim numerama artikulišu i određeni ideološki/politički efekti savremene konjukture zvane Zapadni Balkan ili region jugoistočne Evrope? Štaviše, moguće je u njima uočiti artikulaciju onih tačaka u političkoj formaciji, koje će tek naknadno postati prepoznatljive u javno-političkoj sferi. U tom pogledu svakako je intrigantniji duet „Zabluda", a u prilog navedenoj pretpostavci, izuzetno kratki pregled skorijih događaja/artikulacija srpsko-hrvatskih odnosa, počećemo od njihovog najskorijeg efekta koji načinom svoje vizuelne reprezentacije kao da transformiše vizuelni identitet/diskurs dueta „Zabluda". Reč je o naslovnoj stranici srpskog magazina *Nedeljnik* od 9. aprila 2015. godine, za koju pretpostavljamo da je iskorišćena fotografija nekog ranijeg datuma

5 Oficijelni video spot moguće pogledati na: https://youtu.be/Ev3q2xLn_PU.

6 Oficijelni video spot moguće pogledati na: https://www.youtube.com/watch?v=ic8ZJbozYFY, pristupljeno 30.3.2016.

na kojoj se, očito u zvaničnom razgovoru, nalaze – „Ekskluzivno: Dvojica bivših predsednika" – Tadić i Josipović. „Zabluda" koju artikuliše ova naslovna strana jeste u tome što bi se, zahvaljujući 'duetskoj fotografiji', dalo pretpostaviti da je reč o zajedničkom intervjuu bivših predsednika Srbije i Hrvatske. No, u pitanju su dva zasebna, ekskluzivna intervjua čijim se uvodnicima pripremaju pitanja u vezi sa aktuelnim srpsko-hrvatskim odnosima, a čiji se akteri, kao generacijski i politički bliski smatraju najboljim sagovornicima na tu temu. No, kao što smo rekli, efekat vizuelne reprezentacije je zabluda ili pre zabuna (dobro marketinški osmišljena), dok njeni vizuelni elementi, pre svega dominacija crno-bele, ipak neformalne odevne kombinacije pokazuje upadljivu sličnost sa vizulenim i kostimografskim rešenjem video spota za pesmu „Zabluda". No, naslovna stranica *Nedeljnika*, iako u novinarskom maniru, obezbeđuje nam i specifičan presek skorijih srpsko-hrvatskih odnosa, a ovde samo u grubim potezima podsećamo na njih. Tokom 2012. i 2013. godine prvu veću 'buru', posle relativno idiličnog perioda, donekle poremećenog pobedom Srpske napredne stranke na parlamentarnim i predsedničkim izborima u Srbiji (maj 2012) izazvalo je pitanje postavljanja tzv. ćiriličnih tabli u Vukovaru (septembar 2013), da bi se 'zatišje pred buru' utopilo u solidarnosti podstaknutoj majskim poplavama 2014. godine. 'Vruća jesen' otpočela je povratkom Vojislava Šešelja iz Haga (12. novembra 2014), na užas hrvatske javnosti, koja je već uveliko bila u predizbornoj predsedničkoj kampanji. Ivo Josipović je, početkom 2015. izgubio izbore od kandidatkinje desničarske stranke Hrvatska demokratska zajednica (HDZ), Kolinde Grabar Kitarović. U tom interregnumu Međunarodni sud u Hagu odbacio je, nakon petnaest godina procesa, tužbu Hrvatske i protivtužbu Srbije za genocid u ratovima na prostorima bivše Jugoslavije, a na inauguraciji hrvatske predsednice 15. februara bio je premijer Srbije, Aleksandar Vučić, očigledno širokogrudo oprostivši sada već notorni lapsus pobednice na izborima u vezi sa Vojvodinom (15. januar 2015).[7] I kada je izgledalo da će stvari ponovo doći u 'normalu', Fudbalski savez Srbije rešava da ipak dodatno razmotri podršku obećanu Davoru Šukeru kao kandidatu za članstvo u Izvršnom komitetu UEFA, a na inicijativu Koalicije izbeglica u Srbiji, dok Šešelj, nakon što Haško tužilaštvo traži njegovo vraćanje u Hag (30. marta) izvodi 'prvoaprilski incident' spalivši ispred Palate pravde u Beogradu hrvatsku zastavu. Hrvatska povlači svog ambasadora iz Srbije, na 'konsultacije' – potez koji predsednica Hrvatske ocenjuje kao ishitren, kritikujući aktuelnu vladu i ističući da „se već godinama ne rešavaju neka otvorena pitanja između Srbije i Hrvatske" (*Politika* prenosi delove razgovora za *Dnevni list*, 2. april 2015).[8]

7 Ovde autorka referira na izjavu hrvatske predsednice kojom je ona aludirala da Vojvodina nije deo Srbije, prim. ur.

8 Nije potrebno posebno isticati da bi se sa distance od skoro godinu dana od nastanka ovog tek-

No, vratimo se našim duetima. Već je istaknuto da je Joksimović preoblikovao „Lane format" po pitanju izvođačkog aparata, pa sada s jedne strane imamo dvostruku maskulinu patnju koju i dalje ljudi ne razumeju (npr. „Lane moje": „Pitam samo da l' si sama, ljude koje ne čujem"; „Zabluda" – „A ljudima, krijem se i ne pričam o tom")[9], odnosno sasvim suprotnu, mladalačku mušku, gotovo dečačku ljubav koja u vedrom tonu, neobavezno sugeriše odabranoj da je vreme da se odluči: „Pa kaži sad – Skoplje ili Beograd?" Ako je „Lane moje" zasnovano na shemi:

- a) signal početka (instrumentalni uvod često posvećen tradicionalnom instrumentu, u kojem se u izmišljenoj etno varijanti najavljuju intonacije vokalnih strofa i/ili refrena),
- b) smena strofa i refrena koja, bez izuzetka, ostvaruje postepenu gradaciju (sredstvima vokalnog izraza, aranžmanskim tehnikama zasnovanim na postepenom dodavanju instrumenata i vokala do punog zvuka – često kombinacija gudački instrumenti, udaraljke, žičani instrumenti, ženski vokali, na tonalnom planu podržanim modulacijama) do
- c) završnog klimaksa ili antiklimaksa (u zavisnosti od toga da li je u pitanju evrovizijska ili numera druge namene)[10]

na koji način dva dueta transformišu standard koji je u osnovi efekat artikulacije 'balkanskog etna', 'izmišljene sevdalinke' i zapadnjačkog mejnstrim pop zvuka?

„Skoplje–Beograd" odmah izvodi artikulaciju dva zvuka. Osmišljen kao savremen i mladalački (zbog Kajmakoskog i njegove ženske publike) duet počinje rifovima dveju ritam-gitara (sviraju Joksimović i Kajmakoski prateći sami sebe, kao drugari). No, mada u mešovitom ritmu, rifovi ne postaju 'balkanski' do momenta u kojem se, relativno brzo, u njih 'urezuju' kratki kavalski kvazietno upevi koji će biti i intonacioni

sta, ovaj paragraf mogao proširiti u sasvim posebno potpoglavlje, što nam nikako nije namera. Ipak, osećamo moralnu obavezu da ovaj pregled dopunimo samo kratkim crtama ključnih događaja koji su obeležili srpsko-hrvatske odnose u nastavku 2015. i početkom 2016. godine, a to su „migracijska kriza", parlamentarni izbori u Hrvatskoj, te nedavna inicijativa hrvatskih sveučilišnih profesora za „povratak ćirilice u škole" (u vezi sa inicijativom: Dnevnik 2 RTS, prilog emitovan 29. 3. 2016).

9 Tekstove pesama moguće naći na: Zabluda na http://tekstovi.net/2,20,46844.html, Lane moje na: http://tekstovi.net/2,20,1094.html, a Skopje_Beograd, na: http://tekstovi.net/2,20,45057.html

10 Više o uspostavljanju „Lane standarda" npr. u: Vesna Mikić, „Folklore as a Vehicle for (Re) Construction of 'Unified Space' or How to Turn a Fawn into a Wolf and Then into a Dove and not to end up with some kind of Mythological Creature?", in *Musical Folklore as a Vehicle?*, ed. Mirjana Veselinović-Hofman (Belgrade: Serbian Musicological Society, Department of Musicology and Depratment of Ethnomusicology, Faculty of Music, 2008), 69–77 (prevod segmenata tog teksta videti u ovom izdanju, str. 162–173, prim. ur).

osnov za potonje ženske vokale. Sledi jednostavna trodelna strofa (svaki deo po dva dvostiha) i kratki refren u izvođenju Joksimovića na srpskom, te sve to isto, samo za kvintu više u izvođenju Kajmakoskog, na makedonskom. Tehnika postepenog popunjavanja zvučnog polja ostvarena je i ovde, ali reklo bi se ne samo postepenim dodavanjem deonica, nego upravo mladalački agresivnom raznovrsnošću (kratak prelaz bas gitare pre umnožavanja pratećih svirala, relativno rani – u odnosu na standard – ipak nenametljivi nastup pratećih ženskih vokala i udaraljki, te diskretna, a potom veoma istaknuta harmonika i sve ubedljivija ritam sekcija i izrazitiji ženski vokali kojima se, osobenim klimaksom i završava pesma). I pored toga što se u vizuelnoj identifikaciji insistira na 'istosti' i ravnopravnosti u spontanom, nepretencioznom duhu (što nije slučaj u „Lane standardu" koje postavlja visoke umetničke kriterijume, izmeštajući vokalnog solistu izvan vremena i prostora), drugarstvu koje je izvedeno pretežno zajedničkim kadrovima dva pevača, brzim smenama kadrova dva grada (do neprepoznatljivosti), kao i brisanjem registarskih oznaka sa automobila kojim se voze (ali kojim ipak Joksimović upravlja?), te kežual odevnim stilom, čini se da je dovoljan jedan, mada praktičnim okolnostima, a donekle i 'prerogativima' standarda uslovljen potez u muzičkoj identifikaciji, da se ipak ovaj drugarski, možda i bratski odnos pretvori u 'roditeljski', 'mentorski' odnos u kojem Kajmakoski, automatski ima ulogu mlađeg (generacijski, po boji glasa, po temperamentu), možda povremeno i podređenog. Joksimović kao da ponosno posmatra kako mu se dete zabavlja? U prilog ovakvom efektu, govori i činjenica da i pored toga što su gotovo neprestano zajedno, izvode iste plesne pokrete, sviraju gitare, itd – Joksimović i Kajmakoski zapravo ne pevaju u duetu/duet. Na kraju krajeva, osnovno pitanje koje postavlja tekst i jeste: ili-ili? Zahvaljujući neproblematičnim, svakako u poređenju sa srpsko-hrvatskim, makedonsko-srpskim odnosima, duet artikuliše jednu stranu paradoksa o kojem je bilo reči – što je više insistiranja na istosti kao jednakosti, to je upadljivija različitost kao nejednakost.

I dok je možda bilo više profesionalnih i tržišnih razloga, te delimično i sticaja okolnosti da duet sa Kajmakoskim bude realizovan kao srpsko-makedonski dublet, „Zabludi" Joksimović pristupa znatno promišljenije i kompozitorski i produkcijski, kao da je spoznao da mu duetski aranžman omogućava neke slobode koje kao solista nije mogao da osvoji (na primer, prikazivanje svojih instrumentalnih izvođačkih kompetencija). No, šta će da se dogodi sa balkanskom sevdalijskom aromom „Laneta", šta sa signalom početka, proverenom shemom/formacijom, te potvrđenim pevačkim kompetencijama? Jer, sada je uz njega, ili bolje rečeno prekoputa njega, takođe izuzetan muzičar, visokog renomea, vršnjak, čovek koji, iako svakako

dolazi iz nešto drugačije civilizacijske konstelacije,[11] takođe potiče iz iste istorijske konjukture, i konačno, ali izuzetno važno, govori istim jezikom/peva na istom jeziku (što je, podsećamo, važno otkriće „Laneta"). Ovde, jasno je, ne može biti govora o doslednom ponavljanju istih stihova. Stihovi Luke Bulića, ravnopravno su podeljeni između Joksimovića i Cetinskog (u miksu srpskog i hrvatskog izgovora na oduševljenje mnogobrojnih fanova). Zrela, i strasna, na ivici ludila ljubav, ili priča o ljubavnoj zabludi, postepeno se odvija u naizmeničnom narativu dva izvođača. Dakle, Joksimović ipak ostaje dosledan shemi naizmeničnog izlaganja. Takođe, ostaje veran i signalu početka. No, kako će rešiti problem srpske/balkanske i/ili hrvatske/mediteranske/jadranske drugosti? Kako će artikulisati ove ne nužno korsepondentne elemente? Možda ne i baš najuspešnije, ali imajući u vidu profesionalne pretenzije sa kojima kreće u projekat, razumljivo, Joksimović proširuje signal početka u ozbiljan instrumentalni, kvaziimprovizacioni uvod na buzukiju uz brzo dodavanje gitarsko-mandolinske, pa potom i diskretne gudačke pratnje. To je, očito jedini način da se preko grčko-mediteranskog zvuka 'uloguje' u izmešteni i izmaštani svet „Zablude", koja će nakon tog uvoda sve više hvatati tok italijanske/mediteranske kancone (posebno u trenutku nastupa Cetinskog). O tome da mu je ovaj uvod izuzetno važan, svedoči i činjenica da će se zvukom solo buzukija, smirivanjem 'bure' noćnog 'ludila' koja se odigrala, u svojevrsnom antiklimaksu, pesma i završiti. Ova kvazi-simetrija okvir je za niz ogledalnih artikulacija od kojih je sačinjen kako muzički, tako i vizuelni tekst numere. Ovde kao da umesto duplikata iz numere „#Skopje–Beograd" imamo 'dvojnike' – Joksimovića i Cetinskog. I kao što je signal početka znatno razrađeniji u odnosu na standard, tako su i strofe većeg zahvata i većih zahteva – u malom donose gradacijske elemente standarda: dva puta ponovljena strofa, prelaz i refren (uzlazne modulacije, porast dinamike, aranžmansko obogaćivanje: Joksimović prati sebe na klaviru, diskretno se pridružuju gudački instrumenti, povremeno bubanj te ženski vokali; Cetinski, takođe prateći sebe na klaviru, nastupa za stepen više, uz agresivniju, gotovo rok ritam sekciju, oštrije gudačke intervencije, i kanconjerski tip izvođenja donosi nešto komprimovaniju, uzbuđeniju razradu priče koja se uliva u prelaz u kojem konačno glasovi počinju da se smenjuju, dopunjuju, razmenjuju, uklapaju u osobeni duet saglasja u stalno rastućem intenzitetu, aranžmanski i instrumentalnom i vokalnom, te brzinom smena modulacija i kvazi-improvizacionih vokalnih bravura oba izvođača). U vizuelnom pogledu, upadljivo je instistiranje na odvojenosti koja paradoksalno – spaja. Obučeni u crno-belu klasičnu kombinaciju, za polukoncertnim klavirima, Joksimović i Cetinski zapravo su izuzetno retko zajedno u kadru (i kada to jeste slučaj – kadar je uhvaćen preko leđa jednog od dvojice izvođača), a usamljenost

11 Gerard Delanty, „The Making of a Post-Western Europe", *Thesis Eleven* 72 (2003): 8–25.

Joksimovića na sceni rezultat je pozicije njegovog nastupa u kontekstu celokupne strukture i za njega standarnog gradacijskog procesa. Imajući sve ovo u vidu, reklo bi se da ne samo da vizuelna odvojenost spaja, nego da i insistiranje na vizuelnoj istosti zapravo izjednačava, čini od aktera – dva jednaka/dvojnike. I muzičko-jezička artikulacija zasnovana je na jednokosti na uštrb istosti.

Da li to onda znači da su nekadašnji odnosi „bratstva i jedinstva" prevazišli zamisao dobrosusedskih odnosa i zapravo se, zahvaljujući specifičnim istorijskim konjukturama u kojima su uvek iznova artikulisani i reartikulisani, transformisali u osobenu zapadnobalkansku, ex-jugoslovensku formaciju „jednakosti u različitosti" (možda je zanimljiv podatak da je spot snimljen na sceni Doma Sindikata u Beogradu) koja bi podrazumevala i kulturalnu transformaciju slogana „jedinstvo u različitosti" u kojem je, nekim čudom, egalitarizam transformisan u unitarizam. Zahvaljujući tradiciji zajedničke istorijske konjukture, ova formacija je, očito morala da učini suprotno i da načini specifičnu kulturnu transformaciju u obratnom smeru – od jedinstva ka jednakosti. Tako, zahvaljujući duetima Željka Joksimovića mi možda možemo da podignemo 'ulog' za stepen više i da podnaslovu ovog priloga nakon „dobrosusedskih odnosa" dodamo „dobrosusedskih odnosa, i dalje" (u smislu engleskog priloga: *beyond*), ili i „dobrosusedskih odnosa i jednakosti u različitosti"?

Bibliografija

Delanty, Gerard. „The Making of a Post-Western Europe". *Thesis Eleven* 72 (2003): 8–25.

Grossberg, Lawrence. „On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morley and Kuan-Hsing Chen, 131–151. London & New York: Routledge,1996.

Mikić, Vesna. „Stuart Hall's 'Double Articulation' in Theorizing Yugoslav Popular Music". In *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, edited by Miško Šuvaković, Žarko Cvejić and Andrija Filipović, 92–100. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Mikić, Vesna. „Folklore as a Vehicle for (Re)Construction of 'Unified Space' or *How to Turn a Fawn into a Wolf and Then into a Dove and not to end up with some kind of Mythological Creature?"*. In *Musical Folklore as a Vehicle?*, edited by Mirjana Veselinović-Hofman, 69–77. Belgrade: Serbian Musicological Society, Department of Musicology and Depratment of Ethnomusicology, Faculty of Music in Belgrade, 2008.

Šuvaković, Miško. „Aesthetics, Politics, and Music in the Context of Contemporary Critical Theory". *International Journal of Music New Sound* 42 (2013): 17–27.

"Delusional" Fawn –
Transformations of Tradition/Identity Rearticulations in Recent Production by Željko Joksimović: from "Brotherhood and Unity" to "Neighborly Relations"
– summary –

Starting from the assumption that former Yugoslav states are irrevocably bound as much by the historical conjuncture of the so-called "Second Yugoslavia", as by its cultural formation shaped by constant overlapping of three civilizational constellations, I address the recent duet pop song production by Serbian singer/songwriter Željko Joksimović, aka Lane. The "pun" in the title mix the title of the one duet – "Zabluda" (Delusion/Fallacy) that "paired" with the title of the utmost Joksimović's ESC hit "Lane moje" (in English translation – My little Fawn) also hints (in Serbian original) to the notion of Biblical "wandering lamb" ("zabludela ovčica"). How these two male duets (Serbo-Macedonian and Serbo-Croatian) can be analyzed and theorized as effects of the (national) relations once driven by the slogan "brotherhood and unity", and nowadays "regulated" by EU's "unity in diversity" as "good-neighborly relations", and in respect to contemporary socio-political context, as well as issues of commerce and economy, here is the main issue. One can say that typical Yugoslav, often-paradoxical "double articulations" still persist here transformed in the crisscross game of the concepts of equality-unity, sameness/otherness and differences/diversities. While the concept of equality has been "mysteriously" transformed in "unity" in the case of EU, here, at least in the case of "Zabluda" we argue it has been actually "touched"/performed/affected transformation of the previous (Yugoslav) "unity" in actual "equality", hence transforming not only once "professed" unity, but also transgressing the actual "prescribed" one.

ZEMLJE BIVŠE JUGOSLAVIJE NA PESMI EVROVIZIJE

Ovaj segment predstavlja kombinaciju tri teksta u kojima je Vesna Mikić pisala o učešću Srbije na takmičenju za Pesmu Evrovizije u postjugoslovenskom kontekstu. Prvi tekst, „Folklore as a Vehicle for (Re)Construction of 'Unified Space' or How to Turn a Fawn into a Wolf and Then into a Dove and not to end up with some kind of Mythological Creature?", objavljen je u zborniku Musical Folklore as a Vehicle?, *Mirjana Veselinović-Hofman (Ed.), Serbian Musicological Society, Department of Musicology and Depratment of Ethnomusicology, Faculty of Music in Belgrade, 2008, 69–77 (prevod objavljujemo uz dozvolu Centra za izdavačku delatnost Fakulteta muzičke umetnosti). Druga dva teksta, „The Making of Post-Western Europe/The (Re)Making of Post-Yugoslav West Balkans – three 'samples' from the Eurovision Song Contest" (nepoznat povod nastanka) i „Migrating without moving and vice versa: the case of popular music of former Yugoslavia's countries" (prezentovan na naučnom skupu* Migrating Music Conference. Media, Politics, and Style*, Open University, SOAS, London, 2009) do sada nisu objavljivana. Razlog zbog kojeg povezujemo ova tri naslova, odnosno kombinujemo tri različita teksta, najpre se krije iza njihove čvršće tematske povezanosti i na neki način umreženosti, te u koncepcijskom okviru koji se zasniva na temeljnijoj teoretizaciji studija slučaja. Kako se autorka temama iz naslova, odnosno konkretnim studijama slučaja, pasionirano i kontinuirano bavila i u drugim radovima, koji se nalaze u ovoj publikaciji, određene segmente iz ovih tekstova smo izostavili, da bi se izbegla ponavljanja. Ipak, bilo je i slučajeva kada su ponavljanja bila nužna, zbog preglednosti celine (recimo u slučaju kada se koristi isti primer u različitim kontekstima). Stoga, kombinacijom delova iz tri različita teksta nastojale smo da stavimo akcenat upravo na teorijski aspekt koji je u njima razrađen.*

Nakon što je takmičenje za Pesmu Evrovizije održano u Beogradu 2008. godine, ponovo ću pažnju posvetiti različitim načinima na koje ovo takmičenje odražava i stvara savremeni evropski (kulturalni) prostor. Preciznije, činjenica da je, prvi put nakon raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, ovaj događaj organizovan u geografskom prostoru nekadašnje države, skreće našu pažnju na prostor (Zapadnog) Balkana, njegovim žiteljima poznatiji kao prostor bivše Jugoslavije.

Posle pobede Srbije na takmičenju Pesma Evrovizije 2007. godine, već zahuktale debate o nepravednosti i predvidljivosti sistema telefonskog glasanja praktikovanog u brojanju poena na takmičenju, dostigle su tačku ključanja. Problemi uticaja srpske

dijaspore i država balkanskog 'bloka' u sistemu telefonskog glasanja, kombinovani sa pokušajem da se objasni očito vrednovanje srpskih pesama na Zapadu iz vizure rodnih/kvir teorija i/ili teorija rase koje naizgled ostavljaju po strani samu pesmu kao muzički produkt. Lično sam iskusila trenutak 'prosvetljenja' dok sam gledala specijalno izdanje emisije *Overtly* na Hrvatskoj radio-televiziji posvećenoj takmičenju 2007. godine. U jednom trenutku, jedan od učesnika je objasnio najvišu ocenu koju su hrvatski glasači dali srpskom kandidatu činjenicom da Hrvatska ima „ogromnu srpsku dijasporu". U prvi mah, bila sam zatečena činjenicom, kojoj ću se vratiti kasnije, da se Srbi koji žive u Hrvatskoj posmatraju kao dijaspora, što je iniciralo moju sopstvenu redefiniciju percepcije skorije regionalne istorije i, kasnije i još važnije, odvelo me do pitanja kojima želim da se bavim ovde. Poznavajući specifičnu istorijsku pozadinu Zapadnog Balkana, koji čine pretežno prostori i ljudi bivše Jugoslavije, koju vrstu migracija i dijaspora bi trebalo da imamo na umu? Koju vrstu konteksutalizacije možemo izvesti iz činjenica telefonskog glasanja u odnosu na problem migracije i dijaspore? Ukoliko su proizvodi popularne muzike sredstvo da se, koliko god privremeno u konekstu takmičenja, dijaspore učine očitim, tako kreirajući kretanje proizvoda i virtuelno pomeranje granica sa ili bez konkretnog pomeranja ljudi, da li postoji još nešto što se dešava u strujanju ovih proizvoda i ideja? Da li se može reći da pomoću strategija virtuelnih migracija, muzički proizvodi bivše Jugoslavije konstituišu platformu evropeizacije izvedenu iz iskustava onoga što je poznato kao supranacionalni jugoslovenski identitet?

Najduži period unifikacije jugoslovenskih republika, period Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, odnosno druge Jugoslavije, trajao je gotovo pedeset godina (1945–1991). Osim migracija uzrokovanih Drugim svetskim ratom i radikalnom promenom političkog sistema od monarhije u republiku, koji je odveo mnoge ljude uglavnom u Veliku Britaniju, Sjedinjene Američke Države, Latinsku Ameriku i Australiju, drugi talas migracija desio se tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, a bio je uglavnom motivisan ekonomskim razlozima, te pretežno usmeren ka razvijenijim zapadnoevropskim zemljama kao što su Nemačka, Austrija, Francuska, Švedska, Švajcarska, u manjoj meri Danska, Belgija, Norveška itd. uzrokujući formiranje onoga što je poznato kao jugoslovenska dijaspora. Rat devedesetih godina inicirao je još jednom ogromne i različito motivisane migracije (izbegličke, ekonomske, političke, itd), dodajući na listu srpskih 'zemalja iz snova' Holandiju, Španiju, Portugaliju, Grčku, Kipar, Južnu Afriku, Kanadu, itd. Iako srpski nadležni autoriteti ne znaju tačan broj ljudi u dijaspori, danas je izvesno da približno oko 3,5 miliona Srba živi u dijasporama širom sveta. Ipak, interesantniji problem koji su jugoslovenski građanski ratovi izneli na videlo – sada se vraćam na početak ovog obraćanja, jeste činjenica da postoje ljudi koji zapravo nikad nisu migrirali, a opet,

bili su 'transformisani' od konstitutivnih do manjinskih građana, tako postajući deo određene dijaspore. Ništa novo za Balkan, može se dodati, ali i dalje prilično kasno u 20. veku, takođe. Promene granica bile su prilično česte u ranijim vremenima, rezultirajući sličnim paradoksima. Jedan od njih je činjenica da ste mogli, kao što sam ja, da živite u četiri različite države a da nikad ne promenite konkretno mesto u kojem ste rođeni i u kojem živite. Pa opet, imajući u vidu specifičnu jugoslovensku istoriju, koja je zapravo razvijena oko odnosa i kolizija njena tri konstitutivna naroda – srpskog, hrvatskog i bosanskog (muslimanskog), tri različite civilizacijske konstelacije pod onom u kojoj se težilo ka nikad zapravo dostignutoj četvrtoj – komunističkoj, repozicioniranje jednog od njih od konstitutivnog do manjinskog, završilo se krvoprolićem. Srpsko Ministarstvo za dijasporu teži ka prevazilaženju ovog paradoksa u okviru predloga novog Zakona o dijaspori i Srbima u regionu. Gledajući zvanične demografske brojke iz 2001. godine, može se sumnjati da je oko četiri procenta srpske populacije u Hrvatskoj moglo da donese najveći broj poena srpskoj pesmi na takmičenju za Pesmu Evrovizije 2007. godine. Verovatnoća je čak i manja u slučaju da oko jedan procenat Hrvata koji žive u Srbiji (prema zvaničnim demografskim podacima) napravi bilo kakvu razliku u skoro redovnom visokom rangiranju hrvatskih predstavnika. Poseban slučaj, iz više razloga, jeste Bosna i Hercegovina, pošto je, sa jedne strane, to jedina bivša jugoslovenska republika u kojoj tri konstitutivna naroda (većinom bošnjački, potom srpski i hrvatski) još uvek koegzistiraju, dok, sa druge strane, ona ima ogromnu izbegličku i ekonomsku migraciju, drugu uglavnom u Sloveniji još iz perioda mnogo pre početka rata.

Uvođenje sistema isključivo telefonskog glasanja na takmičenju za Pesmu Evrovizije održanom u Rigi 2003. godine, pokazalo se kao 'smrtonosno' za velike evropske nacije, osnivače takmičenja, kao što su: Velika Britanija, Španija, Francuska i Nemačka, posebno kada se Državna zajednica Srbija i Crna Gora, zajedno sa drugim balkanskim i istočno-evropskim zemljama, uključila u takmičenje 2004. godine, plasirajući se na visoko drugo mesto. Evropska radiodifuzna unija je zato morala da se 'obračuna' ne samo sa baltičkim i skandinavskim mašinerijama telefonskog glasanja, već i sa nadolazećom balkanskom. Posle pobede Srbije 2007. godine, pravila su se neznatno promenila u korist 'velike četvorke', da bi potom postala još stroža 2009. godine sa ponovnim uvođenjem glasova nacionalnih žirija sa udelom od pedeset procenata. Otud, hrvatska pesma je našla svoj put od drugog polufinala do finala, ispred Srbije, Irske i Poljske. Tokom kratke ere isključivo telefonskog glasanja, kada se mogu primetiti različiti slojevi dijaspore koji se upisuju u rangiranja, određujući time eventualni uspeh nacionalnog kandidata/pesme, u prvi plan dolaze i druge specifičnosti koje su u direktnoj koliziji sa problemom dijaspore. U slučaju najuspešnije učesnice bivše Jugoslavije, Srbije, paradoksalno ili možda ne, 'najčistije' uključenje dijaspore

može se pratiti, na primer, u redovnom prilivu visokih poena Srbiji i Crnoj Gori ili Srbiji u periodu između 2004. i 2008. godine iz Austrije i Švajcarske, potom, Švedske, Francuske, Nemačke, Kipra, Finske, i, povremeno, Turske i Grčke.

Kao što sam ranije pomenula, većina ovih zemalja jesu one u koje je srpska ekonomska migracija otišla tokom šezdesetihih i kasnije. Očekivano je, a sasvim uobičajeno za takmičenje za Pesmu Evrovizije (navedimo primer odnosa između Turske i Nemačke), da se ove 'stare dijaspore' putem muzike povežu sa 'otadžbinom', gde god ona bila.[1] S ulaskom BJR Makedonije, Bugarske i Albanije na takmičenje takođe se može primetiti intrigantna privrženost 'telemigracijama', donekle izvan perspektive bivših jugoslovenskih republika. Dok se 'lojalnost' švajcarskih glasova može videti kao 'dodir' stare (i pretežno albanske) dijaspore, prisustvo bugarskih i albanskih glasova kao i odsustvo grčkih i kiparskih, ne može proći neprimećeno. Daleko interesantija je 'razmena' poena, a, uverena sam, i deljenje sličnih muzičkih ukusa zbog zajedničke istorijske prošlosti i sličnih, ako ne istih, jezika, koji se pojavljuju u prostoru bivše Jugoslavije.

Iako se zaista može napomenuti da ovo otkirva određenu predvidljivost u načinu na koji bivši jugoslovenski narodi glasaju, zastupam stanovište da iza ovoga leže sofisticirane strategije i da je mnogo truda uloženo u 'proizvode' predstavljene na takmičenju, kao i u stroge kazne za neispunjavanje očekivanja (primetite, na primer, poene dodeljene bosanskom kandidatu 2005. godine u poređenju sa hrvatskim iste ili sledeće godine, kao i hrvatske rezultate 2008. godine, kao i rezultate ostvarene nakon 'povratka' glasova žirija 2009. godine). S jedne strane, ova statistika potvrđuje ideju o cirkulisanju muzičkih proizvoda iako akteri ostaju na mestu, dok, sa druge strane, otkriva jednu vrstu povratka/'remigracije' u 'otadžbinu' nekada davno konstitutivnih naroda, bilo da je to u Srbiju, Sloveniju, Hrvatsku i Jugoslaviju putem muzike, opet, bez 'kretanja'.

> Uprkos većim nadgledanjima, većem broju zakona i restrikcijama, simboličke i realne granice koje dele društvo erodiraju. Ovo je rezultat ideja, slika, novca, muzike, elektronskih poruka, sporta, mode i religija koje mogu da cirkulišu bez ljudi ili bez mnogo ljudi – oblici, ako želite, virtuelne migracije. Ali, ništa nije tako uznemirujuće za nacionalna društva kao kretanje ljudi.[2]

1 Philip V. Bohlman, *Music, Nationalism and the Making of the New Europe* (Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2004), 85–117.

2 Robin Cohen, *Migration and its enemies: global capital, migrant labour and the nation-state* (Ashgate: Aldershot/Burlington, 2005), 5.

Može se reći da su muzičari sa prostora bivše Jugoslavije našli način da prevaziđu nacionalne granice, strategijama koje su zasnovane na rekonstrukciji (trans) nacionalnih muzičkih identiteta, računajući na tranziciona iskustva i oslanjajući se na deljene/zajedničke geopolitičke, istorijske i kulturne kontekste. Sa punom svešću o moći muzike da migrira, (ponovo) povezuje, preispituje razlike, prema mom mišljenju, standard je ustanovljen i prepoznat sa pesmom „Lane moje", predstavnikom Srbije i Crne Gore 2004. godine na takmičenju za Pesmu Evrovizije. Povezanost učesnika iz različitih zemalja koji 'recikliraju' ovaj standard treba razmotriti kao jedan od ključnih faktora u muzičkom 'rekreiranju' jugoslovenskog 'prostora', na taj način uvodeći koncept migriranja bez kretanja ili virtuelno, ili, još bolje, telemigriracije kao vrstu specifičnog doprinosa naroda bivše Jugoslavije, koji još uvek čekaju da pristupe Evropskoj uniji, ideji 'novog evropejstva'. Iako je Srbija imala i bolje rangirane pesme od pesme „Lane moje", npr. „Molitvu" koja je pobedila na takmičenju 2007. godine, može se tvrditi da se upravo drugopomenuta pesma zapravo oslanja na „Lane standard".

***

Ovom prilikom ću, takođe, nastojati da rasvetlim pitanje odnosa između bivše Jugoslavije i ideja o 'novom evropejstvu', iz muzikološke perspektive. Jedna važna stvar, a koju je indirektno moguće iščitati iz naslova, tiče se i komplikovanosti slučaja koji bivša Jugoslavija predstavlja, pre svega zbog složenih istorijskih i kulturnih dešavanja koja su je obeležila.

Budući da sam državljanka jedne od bivših Jugoslovenskih republika (rođena u SFRJ, a živela u tri različite zemlje, bez promene prebivališta),[3] bavljenje muzikom koja je nastala u nekoj od ovih država, podstaklo me je da se zapitam kako i da li se uopšte koncept Nove Evrope, kao dileme i pitanja na koja ovaj koncept upućuje, reflektuje i/ ili konstituiše u produkciji popularne muzike na prostorima bivše Jugoslavije? Ako postoji neki takav prostor koji istinski, iako samo privremeno, meša margine i centar, omogućavajući ideji Nove Evrope da prevaziđe sve postojeće sisteme, istorijske i geopolitičke barijere, onda je to svakako prostor koji kreira takmičenje za Pesmu Evrovizije. Paradoksalno i na sreću po mene, ovaj privremeno kreiran i dostignut prostor Nove Evrope, pre svega zbog činjenice da je Takmičenje zasnovano na prezentaciji nacionalnih predstavnika, neprekidno otkriva (poput kakvog super-moćnog skenera, a ponovo zahvaljujući super-moćnim telekomunikacionim sistemima) najrazličitije slabosti, prepreke i prednosti sa kojima Nova Evropa mora

3 Do danas, oni koji su, kao Vesna Mikić, rođeni u SFRJ, živeli su u 4 države: Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, Socijalističkoj Republici Jugoslaviji, Državnoj zajednici Srbija i Crna Gora, i Srbiji (prim. prev).

da se nosi. S tim u vezi, Delantijeva (Gerard Delanty) rasprava o postzapadnoj Evropi, kao i njegova razmišljanja o evropskom identitetu i njegovoj genezi kroz interakciju tri različita „civilizacijska sazvežđa",[4] bili su izuzetno inspirativni, budući da se konkretni 'sudari sazvežđa' mogu dobro videti i u sferi Evrovozije. Ako se, pri tome, bavimo muzikom sa prostora koji su istorijski konstituisani kroz ciklično/ponovljeno uravnotežavanje i sudaranje tri sveta, pitanja koja će ovom prilikom biti otvorena su: da li se narodi bivših jugoslovenskih država na bilo koji način stapaju sa standardima Nove Evrope? Ukoliko je odgovor na to pitanje potvrdan, na koji način to postižu u odnosu na njihova različita „civilizacijska sazvežđa", ali i zajedničko istorijsko nasleđe? I konačno, da li nacionalizam ili novi nacionalizam, na bilo koji način utiču na ove procese?

Ne samo da je Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija bila država koja je, na relativno malom geografskom prostoru, te na 'granicama sazvežđa', ujedinila, odnosno izbalansirala tri evropska „civilizacijska sazvežđa" o kojima govori Delanti (zapadnohrišćansko – u Sloveniji, Hrvatskoj, delovima Bosne i Hercegovine, Crne Gore i Srbije; vizantijsko-slovensko evroazijsko u Srbiji, Crnoj Gori, Makedoniji i delovima Hrvatske i Bosne i Hercegovine; otomansko-islamsko u Bosni i Hercegovini, delovima Srbije, Makedonije i Crne Gore), već se može reći da je još jedan 'sudar' među ove tri konstelacije doveo do raspada tokom početka devedesetih godina prošlog veka. Štaviše, drugi, najduži period ravnoteže (tokom druge Jugoslavije, od 1945. do 1991. godine), izveden je pod okriljem nečeg što bi se moglo okarakterisati kao neuspeli pokušaj konstrukcije „novog civilizacijskog sazvežđa", „nove religije" za „nove ljude" – naime, komunizma. Ipak, specifična geopolitička pozicija bivše Jugoslavije, *između* dva bloka i *ne iza* gvozdene zavese, kako se obično misli, činila je ovu socijalističku zemlju jedinstvenom, naročito kada su u pitanju kulturna industrija i industrija zabave. Takođe, ne treba zaboraviti da su kulturne, ekonomske, lične i brojne druge veze među narodima Jugoslavije koji su pripadali različitim „sazvežđima", građene tokom pedeset godina, te da je većina njih (naroda) govorila, i, i dalje govori istim jezikom, a imajući u vidu njihovo zajedničko slovensko poreklo.

Dakle, posebnost zemalja bivše Jugoslavije, u odnosu na Delantijev koncept o četiri velike tranzicije kroz koje je Evropa prošla do trenutka proširenja iz 2004. godine, razvija se u četvrtu – tranziciju iz nacionalnog u transnacionalno, tranziciju koju je Jugoslavija već doživela i pre nego što je došlo vreme za preostale tri (iz političkog autoritarizma u demokratiju; iz državnog socijalizma u tržišnu ekonomiju, i iz industrijske u postindustrijsku/postmodernu kulturu). Sasvim suprotno se, dakle,

4 Gerard Delanty, ed., *Europe and Asia Beyond East and West* (London and New York: Routledge, 2006), 45–60.

dogodilo za jugoslovenske republike koje su stupile u proces tranzicije – neka vrsta povratka iz transnacionalnog u nacionalno, koji, u kontekstu Takmičenja, iako dobija 'novoevropsku' auru, ne sme da se previdi, budući da je, kako tvrdi Bolman (Philip Bohlman) „'novo evropejstvo' muzička estetika Novog nacionalizma".[5] Ako je bivanje Novom Evropom takođe i „estetika veza i povezanosti" koju muzika ubedljivo otkriva, da li ona, uz to, ima i moć da ponovo poveže nove muzičke nacionalizme naroda koji su nekada mogli da pripadaju jednoj nadnaciji? U potrazi za odgovorima na ovo pitanje, osvrnula sam se na tri pesme koje su predstavljale bivše jugoslovenske republike na Pesmi Evrovizije, i to republike iz tri različita „civilizacijska sazvežđa". Po mom mišljenju, nova vrsta ravnoteže među njima, postala je očigledna u trenutku kada se Srbija priključila Takmičenju 2004. godine, dostigavši najbolji plasman među svim bivšim jugoslovenskim republikama od trenutka kada su počele da se takmiče kao nezavisne države. Tako se može reći da je pesma koja je predstavljala Srbiju i Crnu Goru postavila svojevrstan model, kako sam ga nazvala – „Lane standard". Povezanost učesnika iz različitih zemalja u 'recikliranju' standarda, treba da bude shvaćena kao jedan od ključnih faktora u muzičkom 'rekreiranju' jugoslovenskog prostora.

***

U nastojanju da otkrijemo mehanizme i strategije koje su predstavnici nekoliko zemalja (bivših jugoslovenskih republika) razvili, te koji su im omogućili da, povremeno dostignu visoka mesta na takmičenju, i konačno, doneli pobedu 2007. godine, bićemo u potpunosti svesni različitih, opštih evrovizijskih tema (kao što je sistem televotinga, na primer), ali ćemo pre svega nastojati da razmotrimo konkretne proizvode/pesme i njihove (izvođačke) karakteristike. Tako, na primeru pesama koje su reprezentovale Srbiju (Srbija i Crna Gora), Hrvatsku i Bosnu i Hercegovinu u periodu od 2004. do 2007. godine, kao i na osnovu činjenica o njihovim autorima i izvođačima, nastojaćemo da ispratimo strategije različitih timova u konstrukciji identiteta njihovih rezultata, uočimo sličnosti među njima, kao i da sagledamo načine njihove primene u okviru mehanizama koji, krećući se od televotinga ka tržištu, mogu da formiraju privremeni, jedinstveni (ujedinjeni?) prostor bivše Jugoslavije.

Kada su u pitanju odabrane pesme, moramo uvek da budemo svesni činjenice da su, makar tokom poslednjih deset godina, Balkan, kao i istočnoevropski prostori bili posebno aktuelni u okviru ekspanzije *world music* pokreta. Ta činjenica je, više-manje, bila primarna tačka od koje su polazili različiti autori skorašnje evrovizijske

5 Bohlman, *Music, Nationalism and the Making of the New Europe*, 209.

produkcije, te je u tom pogledu uočljiva i evrovizijska verzija *world music*-a. Tako se od uspostavljanja svojevrsnog tradicionalnog diptiha „igra/pesma", u slučaju pobedničke ukrajinske pesme „Wild Dancing" i srpske 'druge pratilje' „Lane moje" tokom takmičenja iz 2004. godine, u narednim godinama može uočiti trend koji pokriva ne samo prostor bivše Jugoslavije, već i onaj koji se prostore od Baltika do Mediterana. Ovo je, dakle, jedan od nekoliko kriterijuma na osnovu kojih smo odabrali numere koje će biti analizirane. Preostali kriterijumi su: a) jezici triju zemalja o kojima je reč, danas poznatih kao srpski, hrvatski i bošnjački, veoma su slični; b) u bivšoj Jugoslaviji, ove tri republike imale su najrazvijenije tržište pop muzike, sa velikim brojem izvođača, autora, bendova, izdavačkih kuća; c) ovo su bile tri najveće jugoslovenske republike, premda nejednako razvijene. Takođe, u pokušaju da izolujemo uzorke za ovu priliku, odlučili smo se da ispratimo trend muških izvođača koji započinje pesmom „Lane moje" iz 2004. godine, ovom prilikom ostavljajući po strani podjednako intrigantan ženski pravac na liniji Ruslana iz Ukrajine – Severina iz Hrvatske – Marija Šerifović iz Srbije. Ovakva odluka, ipak, ne izostavlja iz rasprave rodna pitanja, na koja ćemo se u ovoj studiji, primarno fokusiranoj na načine na koje se nacionalni identitet konstruiše u odabranim pesmama, osvrnuti u kontekstu takvog „šireg" procesa. Još jedan razlog zbog kog je, u slučaju naših pesama, nacionalni identitet postavljen kao suštinsko pitanje, može se pronaći u istorijskim okolnostima iz kojih su se Hrvatska, Bosna i Hercegovina i Srbija, svaka u svoje vreme, uključile u Takmičenje. Dok su prve dve države imale predstavnike od 1993. godine, Srbiji je konačno dozvoljeno učešće na Evroviziji 2004. godine, i to kao Državna zajednica Srbija i Crna Gora. Takođe, budući da etno zvuk nije bio u trendu u poslednjoj deceniji prošlog veka, bilo je vrlo malo primera njegove implementacije u pesme iz BiH i Hrvatske tog perioda. Ipak, sa već pomenutim širenjem *world music*-a, te sa ciljem da se Evropi predstavi slika egzotičnog, ali ne divljeg Balkana, ulazak Srbije u Takmičenje predstavljalo je ozbiljan pomak. Iz tog razloga, naš pregled započinjemo pesmom koja je te godine predstavljala Srbiju, pitajući se kakav je model uspostavljen, i kako je 'recikliran' u narednim godinama?

Ili, ako bismo bili sarkastični: kako se *lane* može pretvoriti u *vuka*, a onda i u *goluba*, a da rezultat ne bude nekakvo bivše-jugoslovensko mitološko biće? Razmotrimo pre svega neke činjenice vezane za ove pesme: „Lane moje" (Srbija, 2004) izveo je Željko Joksimović, koji je numeru i komponovao (na tekst Leontine Vukmanović). „Vukovi umiru sami" je pesma koja je predstavljala Hrvatsku u Kijevu 2005, izveo je Boris Novković koji je napisao i tekst, a muziku je komponovao Franjo Valentić, dok je „Lejlu", bosansku pesmu izvedenu u Atini 2006. godine, izveo Hajrudin Hari Varešanović, komponovao Željko Joksimović, a tekst su pisali Fahrudin Pecikoza i Dejan Ivanović.

Sve tri pesme izvedene su na nacionalnim jezicima, što znači da su ih mogli razumeti širom bivše Jugoslavije. Ipak, 2004. godine je samo Joksimović pevao na srpskom jeziku, dok su se predstavnici Hrvatske i Bosne odlučili da pesme izvedu na engleskom, da bi se kasnije opredelili za povratak sopstvenim jezicima, kao da su razumeli potencijalnu 'moć' međusobnog razumevanja. Može se reći da sve tri pesme pripadaju žanru balade, pripovedajući priče o nesrećnim ljubavima, iako je pesma iz Hrvatske nešto bržeg tempa.

Osvrnimo se sada na strategije konstruisanja nacionalnog identiteta koje je Joksimović upotrebio u svojoj pesmi i u nastupu. Sa velikim stepenom sigurnosti, možemo da tvrdimo da je Joksimović odabrao baladu ne samo zbog toga što na najbolji način predstavlja njegove glasovne sposobnosti, već je upotrebio i kao sredstvo za konstrukciju slike mirnog, nežnog, pacifikovanog i zaljubljenog Srbina i Srbije kakva je nekad bila i kakva bi mogla da bude. Tako, etno melodija u kavalu na početku, simulacija pastirove igre, automatski postaje zaštitni znak, signal za stupanje u neko prošlo vreme, na neko mesto u Srbiji ili Istočnoj Evropi. Istovremeno, ovo je i prva pojava teme iz refrena, ali u instrumentalnom obliku.

Činjenica da je Joksimović na umu imao evropsko tržište, postaje očigledna u harmonskom aspektu pratnje. U maniru brojnih zapadnjačkih pop pesama, kreira se tonalna, silazna, isprekidana akordska struktura. Ulazak vokala je u velikoj meri neočekivan (u visokom registru, silaznog pokreta), kao da dolazi ni od kuda, poput svojevrsnog odgovora na instrumentalni uvod. Joksimovićevi aranžerski postupci predstavljaju osnovno sredstvo za izgradnju dramaturgije pesme, stvarajući postepenu zvučnu gradaciju do poslednjeg refrena u kome se javljaju i ženski prateći vokali, te bubnjevi. Neravnomerna ritmička podela (ali ravnomerni metar) u deonici bubnja, kao i žensko, kvazitradicionalno pevanje, predstavljaju dodatne etno elemente koji ipak, a zahvaljujući ritmičkom oblikovanju, mogu da budu istovremeno lokalni i univerzalni.[6]

Mnogo lokalniji i arhaičniji su stihovi pesme, mada je njihova uloga u produkciji 'novog' identiteta za Evropu već potvrđena činjenicom da su u potpunosti ljubavnog karaktera. On je beznadežno i nesrećno zaljubljen, pati emocionalno i fizički/telesno, i moli voljenu da pronađe drugog, kako bi mogao da prestane da je voli. Da li je ovo tipična reprezentacija balkanskog/srpskog muškarca? Čini se da se tekstom prozvodi rodni identitet sa kojim je jednostavno identifikovati se. Istovremeno, njegovi arhaični elementi, iako naizgled dekorativnog karaktera, imaju funkciju 'ublažavanja' rodnih i etničkih stereotipa.

6 Univerzalni imajući na umu, na primer, japansko tradicionalno sviranje na bubnju, latino karnevalske bubnjare itd. a lokalni – zbog uključivanja u 'etno' okruženje.

Vizuelni identitet, ključan za celokupnu konstrukciju, gotovo je u potpunosti recikliran iz 'sećanja' na srednjevekovnu Srbiju. Članovi Ad hoc orkestra,[7] obučeni su u kvazisrednjevekovne odore, dok je Joksimovićevo odelo moderno, belo i minimalističko, ali sa impresivnim etno aksesoarom – modifikacijom pojasa,[8] tipičnog za srpski kostim, sa prikačenom zlatnom iglom. Signal početka pesme je vizuelno podržan pojavom soliste koji bi mogao da podseća na pravoslavnog monaha ili pastira, koji na scenu stupa dolazeći 'negde iz daleka'. Sam Joksimović ima doteranu frizuru, urednu bradu, on je sofisticiran, rezervisan, nenametljiv i u izvesnoj meri se drži po strani. Svi elementi se, dakle, ujedinjuju u procesu konstrukcije identiteta baziranom na recikliranju 'izgubljenog' sećanja, a u funkciji produkcije identiteta za koji smatramo da bi drugi voleli da vide.

Joksimovićeve strategije su direktno usmerene na one koji glasaju iz zemalja bivše Jugoslavije (Bosna i Hercegovina i Hrvatska su pesmi dale dvanaest bodova), na ogromnu srpsku dijasporu koja glasa iz zemalja Zapadne Evrope, ali i potencijalno na celokupan Balkan i istočnu Evropu, pa su se kao takve pokazale veoma uspešnim.

U potpunosti je očekivano da su i druge zemlje odlučile da 'igraju na istu kartu', kako bi dostigle visoke pozicije, ili čak pobedu u narednim godinama. Svesni važnosti glasova koji dolaze iz naše 'zajedničke prošlosti i sadašnjosti', ili čak iz za ovu svrhu kreiranog geografskog prostora (a kao da to godinama nije bilo evidentno na takmičenju za Pesmu Evrovizije), prvo je hrvatski, a zatim i bosanski tim, pokušao da uradi nešto slično.

Kada je reč o pesmi „Vukovi umiru sami", u njoj su očigledne sličnosti sa pesmom „Lane moje", i u formalno-muzičkim aspektima. Ne samo da ponovo čujemo signal početka, ovog puta odsviran na gajdama, sa gotovo istovremenim ulaskom ženskih glasova čuvene hrvatske tradicionalne pevačke grupe „Lado", već primećujemo i neprestano bubnjanje u obrascu koji nalikuje ritmu lendlera. Dakle, sada smo 'transportovani' u dunavski pejzaž, koji nije predaleko od onog škotskog, zahvaljujući pre svega završetku fraza odsviranih na gajdama. Melodije strofa i refrena su sačinjene od izuzetno jednostavnog, postpunog pokreta, obeležene sekventnim kretanjem naviše i naniže. Dramaturgija forme se oslanja na rešenje nalik onom koje donosi „Lane", sa kulminacijom blizu kraja, proizvedenom kroz postupno uključivanje čitavog ansambla (perkusije, gudači, gajde i manji duvački instrument koji se

7 Iako orkestar zapravo jeste sačinjen „ad hoc", ovakva odrednica nas poziva da ponovo promislimo dvostruku prirodu identifikacije celokupne konstrukcije. Naime, za stranu publiku bi ovako „ad hoc" nazivanje moglo da znači nepretencioznost i improvizovan karakter celokupnog projekta, dok za domaću publiku Joksimovićev tim ima još jednu poruku, onu koja se oslanja na činjenicu da 'ad hoc' orkestar gotovo u potpunosti čine akademski i klasično obrazovani, profesionalni muzičari.

8 U pitanju je tradicionalni muški aksesoar, anterija, inače prepoznatljiv za srpsku narodnu nošnju.

ponekad čuo ranije; sve oštriji, viši i glasniji ženski glasovi i, konačno, sam Novković), modulacije i *fortissimo* dinamiku, a zatim naglo povlačenje na samom kraju i repeticiju poslednjeg stiha pesme. Ova sredstva, upotrebljena su kako bi se osvojio narastajući prostor i prikazao trenutak kada očaj i mračna priviđenja opevana u strofama – od kojih su neka usmerena direktno na publiku bivše Jugoslavije, kao što je na primer fraza „Vani nemir, k'o da je rat" – prelaze u neku vrstu opijene atmosfere slavonskih seoskih proslava. Usamljeni muškarac zapravo ne pripada ovom svetu („Nije ovo moje vrijeme") i zato je ostavljen da umre sam kao vuk, daleko od voljene drage, dok vetrovi raznose njegovu dušu preko širokog prostora podunavlja („K'o lišće sam, vjetar me raznosi"). Osim pomena Dunava, koje je samo po sebi sasvim dovoljno, u tekstu ne postoje druge reference na lokalno ili nacionalno.

U ovoj adaptaciji modela iz pesme „Lane moje", a čija se kombinacija tradicionalno/nacionalno, moderno/evropsko, dalje razvija, vizuelna identifikacija je i sama veoma interesantna. I ovog puta vidimo izvođača na tradicionalnom instrumentu, u tradicionalnoj odori, te tri devojke obučene u modernizovanu slavonsku nošnju, Novkovića, razumljivo, obučenog u moderno, crno odelo koje se dobro uklapa sa njegovim dečačkim/nevinim licem, i konačno, ali ne sasvim razumljivo, perkusionistu koji ima i ulogu svojevrsnog akrobate, obučenog u odelo poput šarenog gimnastičkog kostima? Čini se da je on 'najslabija karika' ove, namerno hibridne, tradicionalno-moderne reprezentacije, koja takoreći ulazi u sferu parodije, sa ritmizovanim akrobacijama u trenutku kulminacije pesme.

Možemo pretpostaviti da je ovo bio jedan od razloga zašto pesma nije ostvarila plasman koji je bio očekivan. Takođe, tadašnje Takmičenje obilovalo je etno zvukovima, kao i zvukovima bubnja, a reklo bi se i da Novkovićeva interpretacija pesme nije bila na najvišem nivou. Bilo kako bilo, pesma je dobila dvanaest bodova od Bosne i Hercegovine, deset od Srbije i Crne Gore, dok je Hrvatska dodelila dvanaest bodova Srbiji i Crnoj gori, a deset Bosni i Hercegovini. Iako se nije plasirala u finale Takmičenja 2006. godine, Hrvatska i Severina jesu ušli u finale u Atini. Ipak, ako razmotrimo pomenute mehanizme koji su se pokazali u pesmi „Lane moje", a koji računaju na to da privuku glasače iz bivših jugoslovenskih republika, može se konstatovati da je i sam izbor pevača bio usmeren ka publici iz nekadašnje SFRJ, budući da je Boris Novković bio jedna od najvećih jugoslovenskih pop zvezda pre raspada zemlje. Takođe, njegov otac (po poreklu iz Srbije), bio je jedan od najpoznatijih tekstopisaca Jugoslavije i Hrvatske. I na kraju, ali ne najmanje važno, Novković je rođen u Sarajevu.

U ovom gradu je rođen i Hajrudin Hari Varešanović, još veća jugoslovenska pop zvezda, poznat po sjajnom pevanju i činjenici da su se nakon rata njegove pesme prve emitovale na radio stanicama u Srbiji. Štaviše, za nastup na Pesmi Evrovizije, udružio je snage sa Joksimovićem i Ivanovićem, verovatno i kako bi obezbedio glasove

iz Srbije. Ne čudi, dakle, da je ponovo u pitanju pesma sa solo instrumentalnim uvodom (na violini), kao signalom početka. Ubrzo za njim sledi *piangendo* pratnja na gitari (takođe je u pitanju instrumentalna varijanta melodije refrena), koja će tokom pesme imati ulogu svojevrsnog ostinatnog modela. Zvuci bubnja su 'nežni' i ostaju u pozadini, ovog puta puštajući gudače u prvi plan, dok im se pridružuju i glasovi, vodeći tako do konačne kulminacije, sa kodetom posvećenom isključivo solisti koji izvodi poslednji stih u najvišem registru, dozivajući ime svoje voljene. Ovog puta, Joksimović kao kompozitor sve realizuje umereno, 'glatko' i bez nepotrebnih detalja, oslikavajući svoje platno delikatnim 'istočnim' arabeskama, te kreirajući sopstvenu transpoziciju slike u belom ka ljubavnom tekstu upotpunjenom povremenim arhaičnim detaljima. Vizuelna identifikacija je u potpunosti u skladu sa atmosferom pesme; scenska postavka je u istom maniru. Dok smo u prethodnim primerima videli prave izvođače na sceni, u ovom slučaju se radi o nekoj vrsti simuliranog izvođenja. Iako na sceni stoje ljudi sa instrumentima, jedino violinista i pevač učestvuju u muzičkom izvođenju, dok su ostali tretirani kao figure, marionete ili neko ko se tokom vrelog letnjeg popodneva, posle dugog sna, probudio u bajci iz *Hiljadu i jedne noći*. Belina scene je gotovo zaslepljujuća, čime se dodatno osnažuje utisak umerenog, minimalističkog izraza, naročito u refrenu, kada pevač moli goluba[9] da njegove suze odnese dalekoj dragoj. Ova numera je bila među omiljenima, a Takmičenje je završila na trećem mestu, što je čini najbolje rangiranom pesmom iz Bosne i Hercegovine. Srbija i Crna Gora su pesmi dodelile dvanaest poena, kao i Hrvatska, dok je hrvatska pesma od Bosne i Hercegovine dobila maksimalan broj poena, a od Srbije i Crne Gore deset.

Činilo se da se 'etno-era' završila nakon Atine. Zapravo, već u slučaju „Lejle" mogli smo da vidimo transformaciju modela postavljenog pesmom „Lane moje". Ipak, prema našem mišljenju, ovaj model nastavlja da živi i u pobedničkoj pesmi koja je 2007. godine predstavljala Srbiju. Prihvatajući modifikacije prisutne u „Lejli", „Molitva" nastavlja da 'ublažava' etno zvuk, dok ipak ostaje u okvirima instrumentalnog prelaza i oslanja se na sveden scenski nastup oslikan sa svega nekoliko boja, transponujući ljubavnu temu u ženski glas Marije Šerifović. U slučaju ove numere, ne postoji signal početka, nema zvuka bubnja, arhaičnih elemenata i znakova daleke prošlosti u tekstu ili na sceni, već samo niz opštih osećanja, izraženih na transnacionalan, transrodni, tranzicioni način. Ova pesma dobila je maksimalan broj poena od svih bivših jugoslovenskih republika.

9 Bilo bi interesantno dalje ispitati simboliku koju golub ima u islamu, u poređenju sa drugim, opštim značenjima koja nosi.

U ovom trenutku, ne zanima nas budućnost „Lane moje" standarda, već pre svega ono što nam takav fenomen govori o našoj prošlosti i sadašnjosti. Dok smo živeli u Jugoslaviji (koju mladi danas poznaju pre svega iz usmene tradicije), mehanizmi koji su pokretali nacionalno, a time i državno jedinstvo, bili su definisani kroz slogan „bratstvo i jedinstvo", kojim su se izjednačavale razlike između jugoslovenskih naroda i narodnosti, okupljenih oko takozvanog jugoslovenskog identiteta, ma šta on bio. Čini se da danas, dok se osmišljavaju nacionalni identiteti zasnovani na razlikama često folklornih muzičkih materijala, i dok se ti identiteti usklađuju s onim evropskim prihvatljivim idiomima popularne muzike, zahvaljujući marketingu i političkim strategijama, kreiramo (privremene/tranzitorne) prostore koji su povezani jače nego (ikada) pre?

Prevod: Adriana Sabo i Marija Maglov

Bibliografija

Bohlman, Philip V. *Music, Nationalism and the Making of the New Europe*. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2004.

Cohen, Robin. *Migration and its enemies: global capital, migrant labour and the nation-state.* Ashgate: Aldershot/Burlington, 2005.

Delanty, Gerard. „Civilizational constellations and European modernity reconsidered". In *Europe and Asia Beyond East and West*, edited by Gerard Delanty, 45–60. London and New York: Routledge, 2006.

Delanty, Gerard i Rumford, Chris, eds. *Rethinking Europe. Social Theory and the Implication of Europeanization*. London and New York: Routledge, 2005.

TAKMIČENJE ZA PESMU EVROVIZIJE KROZ SRPSKI OBJEKTIV: T(RADING) T(RANSITIONAL) T(RANSNATIONAL) SYNDROME

Originalni naslov teksta na engleskom jeziku je „Eurovision Song Contest through Serbian Lenses or T(rading) T(ransitional) T(ransnational) Syndrome". Tekst do sada nije bio objavljen, a datira iz 2007. godine. Podaci o povodu nastanka teksta nam nisu poznati.

Ovogodišnja pobeda Srbije na takmičenju za Pesmu Evrovizije u Helsinkiju ponovo je pokrenula pitanja mogućih značenja koja ovo internacionalno takmičenje, zamišljeno kao evropski muzički i medijski festival, nikada nije prestalo da izaziva. Štaviše, čini se da su promene koje su uvedene u sistem glasanja pre nekoliko godina, neizbežne u doba razvoja digitalnih medija i kao takve, krajnje demokratske po prirodi, kao i fizičke promene granica do kojih je došlo zahvaljujući nastanku novih država i 'ekspanziji' evropskog televizijskog prostora, zajedno doprinele većoj transparentnosti (političkih) pitanja koja su od nastanka takmičenja za Pesmu Evrovizije bila aktuelna, prvenstveno zbog koncepcije zasnovane na nastupima predstavnika različitih nacija.

Iako je Srbija (u njenim različitim 'oblicima' – kao federalna jedinica bivše Jugoslavije, članica zajednice Srbije i Crne Gore i kao nezavisna država), sa izuzetkom dvanaestogodišnje pauze (1992–2004, prvenstveno zbog internacionalnih ekonomskih i kulturnih sankcija), bila redovan učesnik takmičenja od početka šezdesetih godina 20. veka, prvu pobedu ostvarila je tek ovog maja. Imajući ovaj podatak na umu, logično je zapitati se zašto sada i zašto Srbija? Ako nas istorija uči nečemu, ne smemo zaboraviti podatak da se jedina pobeda predratne Jugoslavije na Evroviziji dogodila 1989. godine kada je zemlju predstavljao, prema jugoslovenskim standardima nepoznati, bend Riva iz Hrvatske. Prema tome, samo godinu dana pre nego što je Hrvatska proglasila nezavisnost i kada se 'atmosfera' rata već osećala u vazduhu, Evrovizija je održana u glavnom gradu Hrvatske. S obzirom na to da tada nije bilo sistema telefonskog glasanja, možemo samo da se pitamo kakve su poruke evropske televizijske sudije htele da nam pošalju? I, ako je poruka tada makar malo imala 'arome' politike, da li se možda isto događa i u slučaju ovogodišnje pobede Srbije? Kakva je poruka koju nam Evropa (ko god i gde god ona bila) ovog puta šalje? I, da li je poruka po sebi politička?

Iako je više nego jasno da su muzika i politika uvek u sprezi, pogotovo kada su u pitanju takmičenja za Pesmu Evrovizije i slične manifestacije, kao što je jasno i da je Evrovizija posmatrana iz tržišne perspektive više od pukog izvora zarade, čini se da su na današnjem proširenom i paradoksalno, u isto vreme, neverovatno usitnjenom evropskom prostoru, čiji odraz Evrovizija zapravo predstavlja, pojmovi kao što su nacionalno, rod, geografski, autentično, itd., konačno na potpuno vidljiv način ušli u polje tržišne logike. Jer, dok članovi kreativnih timova (zlo)upotrebljavaju ove pojmove u 'romantičarskom' maniru, oni istovremeno, pod pritiskom tržišta, proizvode drugačije političke poruke i značenja. Čini se kao da je retorika koja je samo desetak godina ranije korišćena u specifične marketinške/političke svrhe preobražena u nešto sasvim drugačije sa drugim akcentom. Ali, da ne bih išla dublje u 'teoriju zavere', pokušajmo da sagledamo te transformacije na primeru skorašnjih produkcija i recepcija Evrovizije u Srbiji i susednim zemljama bivše Jugoslavije.

Građanski rat sa početka devedesetih godina prošlog veka, u svojoj osnovi nacionalni/nacionalistički, rezultirao je uspostavljanjem šest novih država koje su prethodno bile federalne jedinice Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Ove zemlje danas imaju svoje predstavnike na Evroviziji, pa se može očekivati da je 'bitka' vođena nekada na federativnim takmičenjima preneta na internacionalni nivo. Iskreno govoreći, nešto od rivalstva zadržalo se u novim okolnostima. U bivšoj Jugoslaviji postojala su tri centra popularne muzike – Beograd, Zagreb i Sarajevo. Iako je Slovenija uvek imala odlične kompozitore i vokale, oni nisu bili uspešni na federalnim takmičenjima, to jest, centri moći nisu bili ni u Ljubljani, a ni u Skoplju i Podgorici. Razlozi za takvu situaciju mogli bi se pronaći u podatku da su potonje tri republike dosta manje, kao i u činjenici da su slovenački i makedonski jezik u većoj meri drugačiji od srpskog, hrvatskog i bosanskog jezika, tada zvanog srpsko-hrvatskim jezikom. Takođe, Crna Gora je bila, i još uvek jeste, najsiromašnija od šest zemalja koje su činile SFRJ. Stoga, možemo da kažemo da su u skorijoj istoriji takmičenja za Pesmu Evrovizije ove tri zemlje nastavile međusobno rivalstvo. Paradoksalno, čini se kao da su timovi na federalnim takmičenjima bili nacionalno 'čistiji' nego timovi predstavnika koji se trenutno šalju na takmičenje za Pesmu Evrovizije.

Kada govorimo o kreativnim timovima možemo da primetimo zanimljive kombinacije. Na primer, 2006. godine Željko Joksimović (Srbija) komponovao je pesmu za Harija Varešanovića (Bosna i Hercegovina, predstavnik iz Federacije, a ne Republike Srpske). Iste godine Goran Bregović (renomirani jugoslovenski umetnik koji živi u Beogradu, rođen je u Sarajevu i iz srpsko-hrvatskog braka) u saradnji sa Borisom Novkovićem (Hrvatska) komponuje pesmu za Severinu Vučković (Hrvatska). Te godine Srbija nije učestvovala jer se dogodio skandal na nacionalnom

takmičenju, podstaknut predstojećim referendumom u Crnoj Gori.[1] Godinu dana pre toga, Srbiju i Crnu Goru predstavljao je crnogorski bend No name pesmom koju je komponovao poznati hrvatski producent Tonči Huljić. Bosansku pesmu iz 2007. godine većinski su napisali i izveli srpski muzičari, dok je Hrvatska za svog predstavnika te godine izabrala bivšu jugoslovensku rok legendu, Dadu Topića. Već pomenutim bivšim jugoslovenskim zvezdama u 'novim ulogama' treba da dodamo i ime Borisa Novkovića, predstavnika Hrvatske na Evroviziji 2005. godine, sina jednog od najuticajnijih jugoslovenskih kompozitora (Đorđe Novković) koji je imao relativno uspešnu karijeru u bivšoj Jugoslaviji, a još uvek je ima u Srbiji. Isto tako, Severina Vučković održava redovne i uspešne nastupe u Srbiji, kao i Hari Varešanović (takođe velika jugoslovenska zvezda osamdesetih).

Kako ne bih pretvorila ovu priču u latinsku sapunicu koja svakako ima svoje *nastaviće se…*, možemo da zaključimo da poslednjih godina ne postoje nacionalno 'čisti' kreativni timovi i predstavnici na takmičenju za Pesmu Evrovizije koji dolaze iz država bivše Jugoslavije i koji bi mogli da garantuju relativno uspešan rezultat. Ovo nas vodi do pitanja glasanja i dalje razrade već primećenih transnacionalnih elemenata. Ali, hajde da razmotrimo rezultate. Da li kao rezultat imamo neku vrstu 'Balkana' ili bilo kakav zajednički model pesme, to jest, recepta za uspeh koji je stvoren u poslednjim godinama (možda zahvaljujući transferu znanja)? Od 2004. godine postoji jasna upotreba, sa neuspešnim ili relativno uspešnim izuzecima, strategija *world music*-a. Čini se da je Željko Joksimović 2004. godine u Istanbulu uspostavio trend koji su, zahvaljujući njegovom neočekivano visokom plasmanu, na različite načine pratili ne samo srpski umetnici ili Joksimović sam, već i kolege iz susednih zemalja. Prema tome, pesma „Lane moje" otvorila je put pesmama: „Zauvijek moja" (Srbija i Crna Gora), „Lejla" (Bosna i Hercegovina), „Moja štikla" (Hrvatska) i konačno „Molitva" (Srbija, pobednik Evrovizije 2007. godine). Hrvatska pesma koncipirana prema modelu italijanske kancone i 'disko' pesma Bosne i Hercegovine, koje su nastupale iste godine, završile su takmičenje za Pesmu Evrovizije lošim plasmanom. Ova činjenica na indirektan način otvara jedno interesantnije pitanje koje je nagovešteno prilikom kratkog pregleda istorije učešća Jugoslavije na Evroviziji. Reč je o pitanju jezika. Naime, Željko Joksimović je pevao (na ponos većine Srba) na srpskom jeziku. Ovo nije bio slučaj sa hrvatskom i bosanskom pesmom.

U narednim godinama, pratimo veliki povratak maternjeg jezika kod bosanskih i hrvatskih predstavnika. Ovogodišnja pesma Hrvatske na englesko-hrvatskom jeziku nije bila najuspešnija iako odabir jezika nije jedini razlog za loš rezultat.[2] Takođe,

1 Vidi tekst: „*The Way We (Me, Myself and I) Were*: recikliranje (srpskih/jugoslovenskih) identiteta u skorašnjoj popularnoj muzici" u ovom izdanju, str. 143–150, prim, ur.

2 Prema mom mišljenju, razlog leži u lošoj odluci da se predstave 'nežnom' duetskom pesmom

„Molitva" je prva pesma u istoriji Evrovizije koja je pobedila, a da je pevana na maternjem jeziku (sa izuzetkom velikih svetskih jezika). Dakle, postavlja se pitanje da li je ovde reč o nacionalnom ponosu ili je reč o dvostrukoj igri. Kao što smo ranije rekli, ta tri jezika su veoma slična, a razlikuju se od slovenačkog i makedonskog. Može li se onda reći da je odluka da se pesma peva na nacionalnom jeziku imala i svoju komercijalnu opravdanost? Dalji dokaz za navedeno možemo da uočimo ako posmatramo rezultate makedonskih i slovenačkih predstavnika koji se uvek nalaze na sredini ili u drugoj polovini tabele. Ako je komercijalizacija transformisala upotrebu jezika, kao što je evidentno transformisala pojam nacionalnosti, onda sledi da je pojam muzičke i vizuelne 'autentičnosti' elemenata koji podrazumeva *world music* takođe transformisan.

Željko Joksimović je postavio model za uspeh na takmičenju za Pesmu Evrovizije po pitanju muzike i jezika, ali i po pitanju samoreprezentacije, to jest, nacionalnog prezentovanja. Uz pomoć minimalističke i modernizovane garderobe, modnih detalja i šminke, on je pokušao da transformiše sliku balkanskog/srpskog muškarca izniklog iz nečeg divljeg, brutalnog, maljavog, nekulturnog i uvek spremnog za borbu u nešto što je civilizovano i emotivno, a opet arhaično. Ovaj recept pratile su i Hrvatske pesme iz 2005. i 2006. godine, bosanske pesme iz 2006. i 2007. godine, a model je dobio svoje perfektno rešenje u izvedbi „Molitve". Prema tome, ublažene i omekšane, minimalističke i tople, slike balkanskog/bivšeg jugoslovenskog naroda još jednom pokazuju način na koji se odvija proces transformacije. Kao nuspojava i posledica tog procesa, što će se pokazati kao interesantno u slučaju (recepcije) pobedničke pesme 2007. godine, postoji pitanje rodne transformacije. Naime, ono što je bilo teško uočljivo u slučaju muških izvođača – modifikacija muškog principa u metro-seksualni koji je prema balkanskim standardima već homoseksualan, u slučaju ženskih izvođača rezultirao je sa dva jednako ekstremna slučaja. Jedan je izgled Severine kao fatalne žene koji nailazi na divljenje gej populacije, a drugi je 'rešenje' koje je ponudila Marija Šerifović. Činjenica je da se Šerifović ne uklapa u rigidne (heteronormativne) standarde ženske lepote, te je njen kreativni tim došao do rešenja koje može da se tumači kao 'gej rešenje' (sa pet 'zgodnih' ženskih pratećih vokala obučenih u isto muško odelo kao i pevačica). Može biti da je upravo ovaj vid ambivalencije doprineo uspehu nastupa i pesme.

Već pomenuti transnacionalni karakter 'naših' nastupa na takmičenju za Pesmu Evrovizije je najvidljiviji i najmanje zanimljiv (ostatku Evrope i onima čije pesme ne dobijaju dosta glasova) u kontekstu 'geografskog' pojma koji je poslednjih godina

pratećі finski 'recept' iz 2006. godine. Dalje, Dado je pevao dobro kao i obično, što se nije moglo reći za ženski vokal.

uspostavljen uvođenjem sistema telefonskog glasanja. Rezultati glasanja su od godine do godine takvi da ne možemo a da se ne zapitamo da li su postojeće granice Evrope prave, ili su istinske granice one koje glasači iznova mapiraju. Ovo je važno pitanje, sa dobrim razlogom, za osnivače i organizatore Evrovizije koji su najavili promene u sistemu glasanja od naredne godine (glasine su da će balkanske i skandinavske zemlje biti odvojene u dva različita polufinala). Možemo samo primetiti da je Marija Šerifović dobila dvanaest poena od 'najnovije' evropske države – Crne Gore, osvojivši tako najveći mogući broj bodova od svih država bivše Jugoslavije, ali i da visoke brojeve bodova nije dobila od zemalja od kojih bi se to očekivalo, već su glasovi dolazili iz potpuno neočekivanih država.

A u Srbiji? To je bila nezaboravna nedelja koja se ukratko može opisati na sledeći način: ono što prosečan građanin Srbije doživi u jedva nedelju dana, neko ne doživi za ceo život. Pre nastupa Marije Šerifović u polufinalu, Srbija je prolazila kroz možda najtežu parlamentarnu krizu u skorijoj istoriji. Partija premijera države, Vojislava Koštunice, podržala je vođu radikala, Tomislava Nikolića, u nameri da bude predsednik Parlamenta. Svetska i srpska javnost reagovale su oštro, stvorivši atmosferu potpune neizvesnosti u pogledu mogućeg pravca u kome bi buduća Vlada, koju je Srbija čekala od kraja januara, mogla da krene. U takvoj atmosferi došao je pobedonosni kraj nedelje i počela je nacionalna euforija. Marija Šerifović je pobedila u subotu, dok je teniserka Ana Ivanović pobedila na turniru u Berlinu u nedelju, istog dana kada je upriličen veličanstven doček Marije Šerifović u Beogradu. U ponedeljak 14. maja, Marija Šerifović je posetila Parlament (poseta je pokrenula ozbiljnu diskusiju o mogućim političkim partijama koje podržava ne samo ona, već i njeni roditelji i familija); istog dana Tomislav Nikolić podneo je ostavku na mesto predsednika Parlamenta jer je tokom vikenda postignut dogovor nekoliko demokratskih partija o formiranju nove Vlade koju je Srbija dobila te nedelje u sredu. Drugi program Radio-televizije Srbije prenosio je sednicu Parlamenta nakon koje je Nikolić postao predsednik, a prenos je imao najveću gledanost u istoriji ovog programa. Prenos finala takmičenja za Pesmu Evrovizije bio je na prvom mestu u Srbiji po gledanosti (43%), iako je iste večeri prenošena sednica Parlamenta (36.8% gledalaca). Dakle, te nedelje je Srbija konstantno gledala jedan od nacionalnih televizijskih programa, a većina je pratila oba. Umesto Marije Šerifović i njenih pratećih vokala vidimo premijera i druge ministre iz novoformirane Vlade koji ili pripadaju Koštuničinoj partiji ili su ušli u koaliciju sa njim. Dakle, pesma „Molitva" u Srbiji dobija sasvim drugačije značenje. Marija Šerifović je ponavljala da se nada da njena pobeda označava početak 'nove Srbije'. Da li je zaista to označila? Da li nam je Evropa dala neki znak?

Zdravko Čolić je 1973. godine nastupio sa pesmom „Gori vatra" na takmičenju za Pesmu Evrovizije. Deca su provela letnji raspust igrajući se Evrovizije u dvorištima.

Ovog juna, Zdravko Čolić je održao koncert ispred sedamdeset pet hiljada ljudi na beogradskom stadionu Marakana. Sasvim sam sigurna da ovog juna nije bilo maturske proslave u školama širom Srbije na kojoj barem jedanput nije puštena neka verzija „Molitve". Sve (ljudi, trendovi, politika, pa čak i pojam 'izvrsnog pevanja') može da se promeni, osim možda činjenice da te promene uvek pokreće naša potpuno marketinški (novčano) oblikovana civilizacija.

Prevod: Maša Spaić

Eurovision Song Contest through Serbian Lenses, or
A T(rading) T(ransitional) T(ransnational) Syndrome
– summary –

Through an overview of the Eurovision songs, the analysis of the productions and reception, the author demonstrates transformations observed in the societies in Serbia and other former Yugoslav republics. Her conclusion is that in the case of former Yugoslav entries there is a significant transnational exchange that illustrates the transitional market of the region. The Eurovision entries and their success in the contest and in the regional charts show that even when historical and political circumstances change, these changes are almost always determined by the market.

ROCK ME LANE MOJE: TRANZICIONI IDENTITETI JUGOSLAVIJE/ ZAPADNOG BALKANA NA TAKMIČENJU ZA PESMU EVROVIZIJE

Tekst je izvorno objavljen na engleskom jeziku pod nazivom: „Rock me Lane moje – European Identifications of Transitory Yugoslav/West Balkans' Identities at the Eurovision Song Contest", u: Musical Identities and European Perspectives: an Interdisciplinary Approach*, Ivana Perković and Franco Fabri (eds.), Frankfurt am Mein, Peter Lang GmbH, 2017, 127–143. Prevod teksta na srpski jezik objavljujemo uz saglasnost uredništva.*

Istraživanja takmičenja za Pesmu Evrovizije ušla su u fokus naučne pažnje nakon širenja Evropske unije 2004, kada nastaje koncept Nove Evrope, a održana su zahvaljujući neprestanom rastu polja evropskih studija koja se javiljaju nakon Hladnog rata/1989. godine, rekonceptualizacijom humanističkih nauka – koje su za uzvrat vodile transformaciji ideje Evrope zasnovane na priznavanju procesa globalizacije – kao i efekta koji je imao okret ka liberalizmu oko 1989. godine u evropskoj politici i domenima političkog.[1] Iako su ih započeli američki etnomuzikolozi[2] sa ciljem otkrivanja pozicije muzike i nacionalizma u kontekstu Nove Evrope, koji su potom praćeni još jednim talasom američkih istraživanja[3] iz perspektive političke teorije, ova oblast uskoro postaje 'poligon' za studije performansa u sprezi sa studijama medija, teorijama politike i identiteta/identitetske politike, kao i teorijska posmatranja modernosti i kosmopolitizma. Ipak, sama priroda procesa globalizacije koji je omogućio razvoj humanističkih nauka nakon Hladnog rata i mogućnost posmatranja objekta istraživanja (Evrovizija) kao jednog od njegovih efekata, otvorila je od samog početka ovo polje prilozima, pogledima i zaključcima naučnika koji pripadaju različitim oblastima i dolaze iz različitih delova sveta. Bolmanovu (Philip Bohlman) 'inicijativu', kao i 'odgovore' Tobina (Robert Tobin) i Rajkofa (Ivan Raykoff) su, nakon 2008. godine, artikulisali istraživači (studija performansa) u vidu trogodišnjeg projekta *Performing 'New' Europe* (2010–2013) koji je okupio naučnike,

1 Cf. Gerard Delanty and Chris Rumford, *Rethinking Europe. Social Theory and the Implication of Europeanization* (New York: Routledge, 2005), 58–89.

2 Philip V. Bohlman, *Music, Nationalism and the Making of the New Europe* (Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2004).

3 Robert D. Tobin and Ivan Raykoff (eds.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics at the Eurovision Song Contest* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2007).

ali i glavne aktere takmičenja za Pesmu Evrovizije iz cele Evrope i Severne Amerike,[4] notorno i neopravdano izostavljajući muzikološki doprinos iz ovog istraživanja, kao da Evrovizija nema nikakve veze sa muzikom. Naravno, specifična istorija discipline, njene samo-definicije, kao i njena relativna ekskluzivnost koje često rezultiraju i njenom manjom 'vidljivošću', te zauzvrat vode ka donekle marginalizovanoj poziciji kada je reč o prikupljanju izvora, svakako su imale veze sa muzikološkim (samo) isključenjem iz pomenutog istraživačkog projekta. Ipak, Bolmanova 'etnomuzikološka' perspektiva, uobličena u tekstu koji je objavljen u zborniku *Empire of Song: Europe and Nation at the Eurovision Song Contest*,[5] rezultirala je još jednim paradoksom u vidu izostanka/isključenja istočne Evrope, kao da se skorašnje proširenje Evropske unije dogodilo u nekom drugom pravcu, a ne ka istoku. U vezi sa prethodno navedenim, 2015. godine Odsek za muzikologiju Univerziteta Karl-Francens (Karl-Franzens-Universität) u Gracu (Austrija) održao je internacionalnu konferenciju *Musical Diversity and Cultural Identities in the History of Eurovision Song Cotest. Recapitulating ESC 1956–2015* kojom je obeleženo šezdeseto izdanje Evrovizije, a poglavlje koje sledi prvenstveno je zasnovano na radu koji sam tom prilikom izložila prošlog juna.[6]

Moji prethodni istraživački 'nastupi' o takmičenju za Pesmu Evrovizije – 'izvođeni' kao usamljene muzikološke 'ekspedicije' koje se bave različitim aspektima, na primer, pitanjima nacionalnog identiteta[7] ili migracija,[8] da bi potom zašli u muzikološki usamljene projekte kao što su već pomenuti *Performing 'New' Europe*, naglašavajući politike reprezentacije – danas su delimično institucionalizovani na master kursu u okviru „Žan Mone" modula „Muzički identiteti i evropska perspektiva:

4 Fricker, Karen and Gluhović, Milija (ur.): *Performing 'New' Europe, Identities, Feeling, and Politics in the Eurovision Song Contest*, Palgrave MacMillan UK, 2013.

5 Philip V. Bohlman, „Tempus edax rerum: time and the making of the Eurovision song", u *Empire of Song: Europe and Nation at the Eurovision Song Contest*, ur. Dafne Tragiki (Maryland: Scarecrow Press, Lanham, 2014), 35–56.

6 Posebno sam zahvalna dr Saskiji Jašoltovski (Saskia Jaszoltowski) na pozivu za učešće, kao i Miliji Gluhoviću i Keren Friker (Karen Fricker) koji su, uključujući me na svoje projekte u više navrata, učinili moja istraživanja vidljivim široj (muzikološkoj) zajednici.

7 Vesna Mikić, „The Way We (Just Me, Myself, and I) Were: Recycling (National) Identities in Recent Popular Music", in *Musical Culture and Memory*, Musicological Studies: Proceedings No. 2, ed. Tatjana Marković and Vesna Mikić (Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, 2008), 173–182; Vesna Mikić, „Folklore as a Vehicle for (Re)Construction of 'Unified Space' or How to Turn a Fawn into a Wolf and Then into a Dove and not to end up with some kind of Mythological Creature?", in *Musical Folklore as a Vehicle?*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman (Belgrade: Serbian Musicological Society, Department of Musicology and Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, 2008), 69–77.

8 Vesna Mikić, izlaganje pod nazivom „Migrating without moving and vice versa" prezentovano na naučnom skupu *Migrating Music Conference. Media, Politics, and Style* (Open University, SOAS, London), 2009. godine. Takođe videti poglavlje na stranama 161–173 u ovom izdanju (prim. ur).

interdisciplinarni pristup" o takmičenju za Pesmu Evrovizije koji predajem na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Stoga, od tinejdžera slušaoca i gledaoca takmičenja za Pesmu Evrovizije, učinila sam ličnu tranziciju ka muzikološkoj interpretaciji najstarijeg evropskog takmičenja ove vrste, i posebno, popularnih muzičkih proizvoda koje moje države (pošto ja dolazim iz njih nekoliko) šalju za učešće na takmičenju. Ovom prilikom, istorijski podaci o učešću Jugoslavije/Zapadnog Balkana/Srbije na Evroviziji biće sredstvo za istorizaciju, ovde shvaćenu kao vrstu teoretizacije po uzoru na Stjuarta Hola (Stuart Hall), kako bih naglasila otvorenost diskursa i mogućnost za kontinuirane istorizacije/teoretizacije u zamenu za bilo koju vrstu zatvorene i završene istorije/teorije. Teorijski i metodološki okvir je zasnovan na teoriji kulture (Hol), kao i na kritičkoj kombinaciji istorijske sociologije i političke teorije Džerarda Delantija (Gerard Delanty)[9] koju je ovde prisvojila (kulturalna) muzikologija, kako bi istorizovala efekte koje su postigle evropske identifikacije jugoslovenskih/zapadnobalkanskih/srpskih pesama na takmičenju za Pesmu Evrovizije u konstrukciji/strukturiranju/formatiranju kulturalnih/društvenih struktura različitih istorijskih konjunkcija.[10] Ako nam samo tačke transformacije omogućavaju istorizaciju procesa stvaranja strukture/formacije/konjukcije, onda se pokazuje da je nestabilna priroda ovih procesa, bilo da je reč o tranziciji, prelazu[11] ili transformaciji,[12] odlučujuća za istorizaciju i teoretizaciju objekta istraživanja. Sledeći Delantijev oprez u vezi sa skrivenim relativizmom ovog pristupa u traženju 'novih mitova', raspravljaćemo o tome da kontekstualizacija i konceptualizacija efekata/afekata (u delezovskom smislu) i procesi identifikacije putem pop pesama na Evroviziji ne otvaraju put 'pomirenja' obrazloživih i empirijskih kategorija,[13] anti-esencijalističke teorije i esencijalističke (društvene) stvarnosti (praxis?) već radije, 'profitirajući' od njihovih antagonizama, istorizuje i teoretizuje te antagonizme kao preduslove bilo koje strukturne/konjunkturne formacije.

9 Gerard Delanty, *Formations of European Modernity. Historical and Political Sociology of Europe*, Palgrave Macmillan, UK, 2013.

10 Tačke ovih transformacija, za razliku od 'perioda mirovanja', ključne su za Holovu teoretizaciju/artikulaciju 'istorijske konjukture', i shodno tome, teoretizaciju društvenih/strukturnih/političkih/itd. formacije. Cf. James Procter, *Stuart Hall* (London and New York: Routledge, 2004), 30.

11 Cf. Delanty, op. cit., 33–111.

12 Lawernce Grossberg, „On postmodenism and articulation: an interview with Suart Hall", in *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morely and Kuan-Hsing Chen (London and New York: Routledge, 1996), 142–143.

13 Cf. Delanty, op. cit., 9.

Sempre più liberi/uniti noi[14] – od ekonomskog do političkog i kulturnog/simboličog ujedinjenja; jugoslovenski federalizam/euro federalizam

Priroda takmičenja za Pesmu Evrovizije, koncipiranog kao internacionalno takmičenje zasnovano na nastupima nacionalnih predstavnika država, zahteva istorizaciju određenih kulturnih/društvenih formacija koje su ga konstituisale ili kontekstualizaciju događaja u vidu date „istorijske konjukcije".[15] Ukoliko se određena kulturna formacija konstituiše, kao što se konstituišu procesi stalnih, tekućih i nikada potpuno završenih pregovora i borbi, koji stvaraju efekte „društvenih odnosa, praksi i iskustava", onda se određene istorijske konjukcije, kao vrsta podjednako osporavane „nadgradnje", moraju uzeti u obzir ne (samo) kao kontekst u koji smeštamo kulturnu formaciju, već kao teren bitan za razumevanje kulturnih transformacija.[16] Tako shvaćeno, istorizovanje učešća Jugoslavije/Zapadnog Balkana/Srbije na Pesmi Evrovizije moralo bi da bude dvostruko artikulisano nacionalnom kulturnom istorijom i evropskom kulturnom istorijom/istorijom takmičenja za Pesmu Evrovizije. Potpuno svesni mnogostrukosti ove vrste koja je postala očigledna kao transformacija ideja, ali i evropskih realnosti, Džerard Delanti i Kris Ramford poslednjih desetak godina govore o dva „pokušaja da se ponovo uspostavi Evropa, od kojih je jedan institucionalni, a jedan revolucionarni",[17] tj. o dve 'prekretnice' u Evropi nakon Drugog svetskog rata koje su dovele do transformacija i, u nekim slučajevima (kao što je u slučaju bivše Jugoslavije), konstrukcije transformisanih, ako ne i potpuno novih, istorijskih tvorevina/stanja stvari.

> Prva prekretnica su istorijski sporazumi iz Pariza (1951. godine) i Rima (1957. godine) nakon kojih je formirana Evropska ekonomska zajednica, kasnije Evropska zajednica i konačno Evropska unija koja je uspostavljena 1992. godine Mastriškim ugovorom. Drugu prekretnicu predstavljaju godine 1989.

14 Koristim, a kasnije ću i parafrazirati, stihove iz italijanske pesme koja je pobedila na Pesmi Evrovizije 1990. godine u Zagrebu, pod nazivom „Insieme: 1992" u izvođenju Tota Kotunja (Toto Cutugno), jer tekst ove pesme direktno referira na simbole Evropske unije, najavljujući njeno formiranje 1992. godine. Ova činjenica je važna ako u vidu imamo Delantijevu misao o „simboličnoj i pravnoj stvarnosti Evropske unije i njenog kolektivnog identiteta". Delanty, op. cit., 264. Kao da je Kotunjo znao da će simbolika o kojoj govori u pesmi biti konstitutivna za novu transformaciju ideje o Evropi, pa stihovi njegove pesme 'insistiraju' na njima. Videti stihove pesme na: http://diggiloo.net/?1990it. Nastup Tota Kotunja na takmičenju za Pesmu Evrovizije možete pogledati na sledećem linku: https://www.youtube.com/watch?v=0b5whZydVZc

15 Stuart Hall, prema: Jennifer Daryl Slack, „The theory and method of articulation in cultural studies", u *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, op.cit., 124.

16 Cf. Grossberg, „On postmodenism and articulation...", op. cit.,142–143.

17 Delanty and Rumford, op. cit., 9.

> i 1990. kada je došlo do pada Berlinskog zida i propasti državnih socijalizama nakon revolucija u centralnoj i istočnoj Evropi. Sa nastankom Evropske unije i stvaranjem novih evropskih institucija, kao što je Savet Evrope, kultura je počela da se povezuje sa nastajućom stvarnošću evropske politike (...). Politika u 'Novoj Evropi' sustigla je kulturu. Sa padom državnih socijalizama u centralnoj i istočnoj Evropi, dogodio se takozvani 'povratak Evropi' koji je pitanja civilnog društva postavio na čelo novih debata o značenju Evrope. Sa ovim razvojima, apstraktno pitanje kulture je zamračeno na način na koji je u prošlosti diskurs kulture zamračio civilizaciju. Bilo u viziji 'Evrope kao regije', 'post-nacionalnog evropskog civilnog društva', 'evropske federacije', izgleda da se Evropski identitet konsoliduje i da u velikoj meri potpada u sferu političkog (Delanty and Rumford 2005, 29).

Osnivanje Evropske radiodifuzne unije (1950. godine) i posledično, takmičenja za Pesmu Evrovizije (1956. godine), može da se posmatra kao rezultat prvog 'pokušaja', a oboje mogu da se posmatraju kao simptomi evropskog federalizma koji je u tom trenutku bio na snazi. Dok se u tom periodu Evropa kretala 'dalje na zapad',[18] mnogostruke tranzicije definisane kao 'jugoslovenska antiteza' jedine komunističke/socijalističke zemlje, učesnice na takmičenju za Pesmu Evrovizije – Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije – moraju da se istorizuju sa posebnom pažnjom. Naime, period 'kratkog dvadesetog veka' uredno se podudara sa istorijama Jugoslavije jer je Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, kasnije Kraljevina Jugoslavija osnovana 1918. godine, dok je njena 'naslednica', njena trans-formacija, takozvana 'druga Jugoslavija' (kasnije Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija) osnovana 1945. godine, pa razmontirana građanskim ratom početkom devedesetih godina, a posle događaja 1989. godine, nakon čega su njene 'jedinice' započele različite tranzicione procese. Ipak, kontinuitet ovih tranzicija je upadljiv. U istoriji moderne Srbije možemo da uočimo tri tranzicione faze koje uspostavljaju kontinuitet tranzicije, zapravo ublažavajući/brišući artikulaciju promena: 1) 'najkontradiktornije društvo u tranziciji'[19] kao što je bila Srbija u međuratnom periodu Kraljevine Jugoslavije; ruralno-urbano; tradicionalno-moderno; nacionalno-internacionalno (srpsko-jugoslovensko; jugoslovensko-zapadno); 2) društvo 'tranzicionog socijalizma' – druga Jugoslavija (tržišno-socijalističko-konzumerističkog kapitalizma; istok-zapad; nacionalan-nadnacionalan) – 'jugoslovenska antiteza'; i 3) savremeno 'tranziciono društvo' u kontekstima postsocijalističkog, kao i globalnih tranzicijskih procesa.[20]

18 Delanty and Rumford, op. cit., 32–47.

19 Cf. Predrag J. Marković, *Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda od 1918–1941,* Filozofski fakultet u Beogradu, magistarski rad, rukopis, 313 (1990). U: Biljana Srećković, „Radio-Belgrade in the Context of the Modernization of Serbian Society in Interwar Period", *New Sound*, 29, 2009, 99–118.

20 Više u: Vesna Mikić, „Neither/Nor: Articulating Constant/Continuous Transitions in Serbian Popular Music", in *Music: Transitions/Continuities*, ed. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Ti-

Tom stanju stalnog fluksa, neprekidne konfuzije i antagonizama, koji su posebno vidljivi u kontekstu SFRJ, nedavno sam dala teorijski 'nadimak' *jugoslovenska antiteza*[21] – prema stilskoj figuri iz narodne poezije – slovenskoj antitezi. Prožimajući sve društvene slojeve i prakse, jugoslovenska antiteza u njenim brojnim odelima postaje presudna za ovu diskusiju zbog (ukratko):

1. prvo i najbitnije – svakodnevnih životnih praksi (gde spadaju i slušanje, izvođenje i produkcija popularne muzike) – koje se ne odvijaju ni pod 'etiketom' socijalizma, ni pod oznakom kapitalizma;
2. geopolitike – koja je shvaćena kao pozicioniranje SFRJ kao zemlje koja ne pripada ni istočnom ni zapadnom bloku; i
3. nacionalnih pitanja kao što je jezik – ni srpski ni jugoslovenski već srpskohrvatski i obrnuto, u zavisnosti od mikro (geo)politike.

Nakon 1948. godine i ulaskom u 'period stabilnosti' koji će trajati oko tri decenije, tokom pedesetih godina Jugoslavija je uspostavila osnove za 'polarnu konjukturu' otvaranjem ka zapadu, postepeno obnavljajući jake veze sa istokom, da bi konačno dobila (geopolitički) status ni istočne ni zapadne zemlje u srcu Balkana. Na ovaj način artikulisana, Jugoslavija se zalagala za uspostavljanje takozvanog 'jugoslovenskog' identiteta. Sada, skoro potpuno otvorena ka proizvodima zapadne popularne muzike, Jugoslavija je započela osmišljavanje posebne, lokalne vrste popularne muzike, tzv. zabavne muzike, koja nastaje kao rezultat usaglašavanja zapadnih praksi sa projektom stvaranja jugoslovenskog identiteta. Muzički pretežno zasnovane na italijanskoj kanconi, američkom džezu i ranom roku, 'uvezene' prvo kroz industriju filma, pesme zabavne muzike pevale su se na nekim od jugoslovenskih nacionalnih jezika (još jedna od intrigantnih činjenica je da je jugoslovenski identitet jezički bio 'nadnacionalni' i kao takav slobodno je uspostavljao niti/niti entitete svakodnevnog života: na primer, pojedinac se mogao identifikovati kao Jugosloven koji govori srpskohrvatski jezik, ili obrnuto, ili kao Makedonac, jer nikada nije postojao jugoslovenski jezik kao takav).

Godina kada je SFRJ prvi put pristupila takmičenju za Pesmu Evrovizije (iako je od početka bila članica Evropske radiodifuzne unije) podudara se sa godinom kada je učestvovala u osnivanju Pokreta nesvrstanih – 1961, te zato može da se posmatra

jana Popović-Mlađenović, and Ivana Perković (Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 2016), 268–275. Vidi i tekst u ovoj publikaciji: „Niti/niti: Artikulisanje konstantne/kontinuirane tranzicije u srpskoj popularnoj muzici", str. 97–104 (prim.ur).

21 Vesna Mikić, „'Stuart Hall's 'Double Articulation' in Theorising Yugoslav Popular Music", in *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, ed. Miško Šuvaković, Žarko Cvejić, and Andrija Filipović (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 92–100; Mikić, „Neither/Nor...", op.cit. Videti, takođe i tekst „'Dvostruka artikulacija' Stjuarta Hola u teoretizaciji jugoslovenske popularne muzike" (str. 87–95) ovog izdanja (prim. ur).

kao vrhunac procesa liberalizacije i demokratskog 'otvaranja' započetog pedesetih godina. Od 1961. godine do 1976. godine, a zatim od 1981. godine do 1992. godine (sa izuzetkom RTV Zagreb i RTV Ljubljana u poslednje tri godine), Jugoslovenska radio-televizija slala je – zahvaljujući rezultatima različitih procesa odabira – dvadeset sedam pesama na Evroviziju.[22] Moglo bi se reći da su pesme koje su predstavljale Jugoslaviju na Evroviziji tokom šezdesetih i ranih sedamdesetih godina doprinele u procesu istorijskog stvaranja Druge Jugoslavije i jugoslovenskog identiteta zahvaljujući, kao što je već pomenuto, povezivanju kompozitora, izvođača i radio-televizijskih stanica na 'nadnacionalni' način, izbegavajući, bez izuzetka, 'nacionalne'/folklorne elemente, kao i isključivo insistirajući na pevanju na 'nadnacionalnom' jeziku, nekada birajući i slovenački jezik (makedonski se nije nikada čuo jer RTV Skoplje nije nikada imala pobedničku pesmu na nacionalnom takmičenju). Najbolji rezultat u prvom 'nizu' učešća Jugoslavija je imala već 1962. godine u Luksemburgu, kada je nastupila Lola Novaković sa pesmom „Ne pali svetla u sumrak". Pesma je osvojila četvrto mesto, koje je delila sa pesmom Roni Kerol (Ronnie Carrol) „Ring-a-ding girl", što je ujedno i najbolji plasman Jugoslavije sve do plasmana iz 1983. godine (Danijel sa pesmom „Julie") i zatim 1985. godine (Novi fosili sa pesmom „Ja sam za ples") koji su bili svojevrsna priprema za jedinu jugoslovensku pobedu 1989. godine. Plasman SFRJ obično nije bio visok, što jeste jedan od razloga zbog kojih se povukla sa Evrovizije u periodu od 1977. do 1981. godine.

Kao karakterističan primer zabavne muzike, pesma „Ne pali svetla u sumrak" je ljubavna balada[23] koju peva odličan ženski vokal, sa bogatim orkestarskim aranžmanom, elementima džeza u solo nastupima limenih duvačkih instrumenata i rumbe u perkusijama, na srpskohrvatskom jeziku. Reč je o modernoj, oslobođenoj ljubavi, gotovo jugoslovenskoj ženskoj ljubavi nalik na ljubav iz pesme „Strangers in the night". U prilog već pomenute 'jugoslovenske mešavine' trebalo bi dodati da je Lola Novaković srpska pevačica, kompozitor pesme bio je Jože Privšek iz Slovenije, tekst je pisao Dragutin Drago Britvić iz Hrvatske, dok je stanica koja je nominovala pesmu na nacionalno takmičenje bila RTV Ljubljana. Dakle, može se reći da je jugoslovenski federalizam, nikada jači nego tada, bio konstitutivan za evropski federalizam kao vid 'nadgradnje' ne samo evropskog federalizma, već i takmičenja za Pesmu Evrovizije.

22 Čak i pre učešća na takmičenju za Pesmu Evrovizije, kako je takmičenje koncipirano po uzoru na Festival u Sanremu, Jugoslovenska radio-televizija organizovala je Festival u Opatiji (1958) po istom uzoru, ne samo kao platformu za odabir pesmama koje će u budućnosti slati na Evroviziju, već i kao platformu za promociju jugoslovenske zabavne muzike.

23 Nastup Lole Novaković na takmičenju za Pesmu Evrovizije: https://www.youtube.com/watch?v=U2iOSDiA8Oo.

Dok je druga Jugoslavija naišla ne samo na teška iskušenja koja je delila sa ostatkom zapadne Evrope 1968. godine, već i oštrije unutrašnje borbe početkom sedamdesetih godina koje su najavile uzroke konačnog raspada dvadeset godina kasnije, polje popularne kulture doživljavalo je svoje tranzicije. 'Tačka preokreta' odigrala se 1974. godine, što se podudara se proglašenjem poslednjeg Ustava Jugoslavije (simbolično na početku kraja SFRJ i na kraju 'zlatnog doba' – perioda stabilnosti). Potpuno razvijene medijska i muzička industrija, prema zapadnim uzorima, mada još uvek državno finansirane, omogućile su nastanak prvih velikih muzičkih zvezda kao što su Zdravko Čolić, predstavnik Jugoslavije na Evroviziji 1973. godine sa pesmom „Gori vatra". Paradoksalno, iako nije postigao uspeh, ovom pesmom je 'lansirana' njegova solistička karijera lokalne super zvezde koja i danas uživa slavu širom Zapadnog Balkana. Ovim kao da su dani jugoslovenskog internacionalizma i evropeizma gotovi, a Evrovizija iskorišćena kao podijum za stabilizaciju i potvrdu razbijenih lokalnih društvenih stvarnosti i kulturnog nadidentiteta. Ova perspektiva omogućava nam da istorizujemo simfo-rok pesme kao što je „Moja generacija" Korni grupe iz 1974. godine – razvijena, skoro simfonijska epopeja koja govori (opet na srpskohrvatskom) o ratnoj generaciji (rođenoj 1942. godine) i istorijskoj borbi za slobodu jugoslovenskog naroda (kao da je reč o 1945. godini) i modernim aspiracijama mladih koje treba da se ispune zahvaljujući veličini i moći jugoslovenske države.[24]

Nakon nekoliko loših plasmana koji su rezultirali pauzom od nekoliko godina, praćenih smrću Josipa Broza Tita 1980. godine, Jugoslavija je ponovo uzela učešće na Evroviziji, kao da je kriza iz ranih sedamdesetih prevaziđena. S obnovljenim nacionalnim, državno sponzorisanim takmičenjem nazvanim Jugovizija, godinu za godinom Jugoslavija je nudila Evropi pesme po uzoru na zapadne 'retro' trendove osamdesetih, a najuspešniji su bili oni koji su evocirali rokenrol pedesetih godina 'pozivom na ples', promocijom mladalačkog eskapizma u postmodernoj modi, sa nepretencioznim 'lakim' stihovima i aranžmanima u stilu letnjih hitova, ostavljajući za sobom težinu velikih tema, kompleksnih struktura i velikih orkestara. Posle niza visokih plasmana, konačno se, i prilično nezgodno/simbolično, dogodila pobeda 1989. godine. Takođe, treba pomenuti da od devet pesama koje su nas predstavljale, samo dve pesme u timu nisu imale hrvatske pevače, kompozitore ili predstavnike RTV Zagreb, tako da možemo reći da se formiranje specifičnog žanra evrovizijske jadranske lake euro-pop-rok balade odvijalo na liniji pesama od „Julie" (Danijel, 1983. godine),[25] preko „Ja sam za ples" (Novi fosili, 1987. godine),[26] „Mangup" (Srebrna

24 Nastup Korni grupe u Brajtonu 1974. godine: https://www.youtube.com/watch?v=h2x5vawmtvE.
25 Nastup Danijela Popovića u Minhenu, 1983. godine: https://www.youtube.com/watch?v=v8ENftFochg.
26 Nastup Novih fosila u Briselu 1987. godine: https://www.youtube.com/watch?v=72VMqrnfGmQ.

krila, 1988. godine),[27] do „Rock me" (Riva, 1989. godine),[28] koje je komponovao Rajko Dujmić, stihove pisao Stevo Cviklić, a dirigovao je Nikica Kalođera, do „Hajde da ludujemo" (Tajči, 1990. godine) i 'ozloglašenog' nastupa Bebi Dol koji je predstavljao Beogradski studio 1991. godine pesmom „Brazil". Pitanje da li je postojao neki postepeni evropski stimulans za promociju dolazeće hrvatske nezavisnosti u svetlu predstojećih globalnih i evropskih događaja ostaje otvoreno za neku drugu diskusiju, zajedno sa očiglednim neprestanim rastom mediteranskog/jadranskog[29] turizma. Sve pesme zasnovane su na kombinaciji srpskohrvatskog jezika sa banalnim engleskim stihovima ili imenima u refrenima („I wanna dance" ili „Julie"), više nego ikada 'napuštajući' jugoslovenski u korist evropskog/zapadnog identiteta. Tako je Hrvatska/Jugoslavija naučila kako da udovolji Evropi stvarajući identitet pogodan za Zapad.

C'e una canzone Balkana, per voi? – od nacionalnog do postnacionalnog, zapadnog do postzapadnog – evropske identifikacije Zapadnog Balkana/Srbije

> Balkan je kao neki ekran na koji Evropa projektuje svoje stare traume. A za to mi plaćamo cenu. Moj prijatelj Mladen Dolar, već dugo vremena parafrazirajući onu slavnu rečenicu Žaka Lakana da je „nesvesno strukturirano kao jezik", kazao je lepu formulu: „Evropsko nesvesno strukturirano je kao Balkan".[30]

Ipak, Evropa se transformisala prelazeći na istok, ostavljajući za sobom federalni koncept i približavajući se liberalnom konceptu 'jedinstvo u različitosti', zvanično šireći svoje granice 2004. godine, a zajedno sa njom raslo je i takmičenje za Pesmu Evrovizije. Bivše jugoslovenske republike Bosna i Hercegovina, Hrvatska i Slovenija, sada kao nezavisne države, ponovo nastupaju na takmičenju još od 1993. godine, Makedonija je pristupila takmičenju nekoliko godina kasnije (1996. godine), dok je Federalna Republika Jugoslavija (kasnije Srbija i Crna Gora) svoj simbolički i, na više načina intrigantan povratak imala u godini velikog proširenja, i to u istočnom

27 Nastup Srebrnih krila u Dablinu 1988. godine: https://www.youtube.com/watch?v=mPnRNwH_uSs

28 Nastup Rive u Lozani 1989. godine: https://www.youtube.com/watch?v=iEeOvoLA_ZY.

29 Možda bi pitanje odnosa sa Jadranom u jugoslovenskom (i savremenom hrvatskom) kontekstu bilo vredno istražiti dalje, aproprijacijom pogleda na evro-mediditeranske odnose na način na koji je to urađenu u, na primer: Gerard Delanty (ed.), *Europe and Asia Beyond East and West* (London and New York: Routledge, 2006), 120–138.

30 Slavoj Žižek, „Današnje vreme je za aktivne", Intervju za novine *Politika*, onlajn izdanje 21.3.2008, datum pristupa: 15.6.2016. http://www.politika.rs/sr/clanak/36987/Danasnje-vreme-je-vreme-za-aktivne#!

glavnom gradu – Istanbulu. Samo takmičenje za Pesmu Evrovizije transformisano je u različitim aspektima u poređenju sa ranim devedesetim godinama – isključivanjem orkestra i uvođenjem matrica; ukidanjem žirija, mada ne zauvek (sic!), te uvođenjem telefonskog glasanja i internet tehnologije; prelazom sa isključivo televizijskog formata ka rastućem *živom* događaju koji se sve više oslanja na tehnologije kompjuterske animacije – stalnim rastom i preoblikovanjem zapravo nepostojećih granice Evrope.[31]

U tako transformisani poredak ušao je Željko Joksimović, ili *Lane*, i zamalo pobedio sa pesmom „Lane moje".[32] Ali, još važnije, on je artikulisao tranziciju koja se dogodila srpskom društvu i kulturi, transformišući nasleđe Evropi naklonjenih evrovizijskih pesama Jugoslovije/Hrvatske/Rajka Dujmića u skladu sa transformativnim procesima kroz koji su prošli Evropa, Evropska unija i takmičenje za Pesmu Evrovizije, kao i globalno muzičko tržište. Prema tome, nastao je 'Lane standard' ili žanr zapadnoevropske evrovizijske balade. Mada Joksimović neće biti direktno uključen u pobedu Srbije 2007. godine, bez njega koji je 'prokrčio put', prema mom mišljenju, ne bi bilo ni pobede, bez obzira na činjenicu da je 'čist' sistem telefonskog glasanja bio i dalje u opticaju kada je Srbija nastupila po prvi put kao nezavisna zemlja (2007. godine, prim. prev.), te na taj način obezbedila dodatnih dvanaest bodova od Crne Gore, pored maksimalnog broja bodova iz svih zemalja bivše Jugoslavije.

Ispostavilo se da je u proteklih deset godina Joksimović bio najuspešniji srpski pevač/kompozitor na Evroviziji, odnosno najuspešniji autor sa Zapadnog Balkana. Kao kompozitor učestvovao je pet puta na ovom takmičenju – četiri puta za Srbiju/Crnu Goru i jednom za Bosnu i Hercegovinu (2006. godine kada je osvojio nagradu za najboljeg kompozitora, a pesma „Lejla" koju je pevao Hari Varešanović osvojila je treće mesto).[33] Joksimović je kao izvođač svojih pesama predstavljao Srbiju (i Crnu Goru) 2004. godine (kada je nagrađen priznanjem „Marsel Bezenson" za najbolji nastup) i 2012. godine sa pesmom „Nije ljubav stvar" kada je osvojio treće mesto.[34] Zatim, odmah nakon nastupa u Istanbulu, Joksimović je komponovao pesmu „Jutro"

31 Interesantni podaci o relevantnosti medijske kulture u Novoj Evropi mogu da se dobiju i uz pomoć medijske arheologije, a koji se odnose na broj 'pregleda' pesama koje su učestvovale na Evroviziji na platformi Jutjub. Iako se podrazumeva da je pojava muzičkih videa u osamdesetim godinama bila bitna tačka transformacije, u ovom kontekstu, dalja verifikacija važnosti medija i određena vrsta opšte tranzicije može da se pronađe u brojkama. Naime, (u trenutku pisanja ovog teksta, prim. prev) broj pregleda nastupa na takmičenju za Pesmu Evrovizije raste paralelno sa rastom takmičenja, pa nastup Lole Novaković ima oko 13.500 pregleda, dok, na primer, nastupi Danijela, Novih fosila i Rive imaju oko 140.000, 390.000 i 576.000 pregleda. Zanimljivo, nastup Tota Kotunja ima samo oko 40.000 pregleda. Ulazeći u Novu Evropu, na primer, nastup Željka Joksimovića sa pesmom „Lane moje" ima oko 3.600.000 pregleda, dok pobednički nastup Marije Šerifović ima preko 6.230.000 pregleda.

32 Nastup Željka Joksimovića u Istanbulu 2004. godine: https://youtu.be/fGR_Cvr-BiU.

33 Nastup Harija Varešanovića u Atini 2006. godine: https://youtu.be/SXlIN3mcsH4.

34 Nastup Željka Joksimovića u Bakuu 2012. godine: https://www.youtube.com/watch?v=R9x-9VbJzaDQ.

za Jelenu Tomašević koju je na nacionalnom takmičenju nadglasao crnogorski žiri, te pesma nije stigla do podijuma Evrovizije. Ipak, Jelena Tomašević je nastupila na Evroviziji u Beogradu 2008. godine sa pesmom „Oro" i završila plasmanom na šestom mestu.[35] Te godine je Joksimović bio i jedan od domaćina događaja. 'Kopije' pesme „Lane moje" za nastup na takmičenju za Pesmu Evrovizije pravljene su i još uvek se prave na celom zapadnom Balkanu. Tako, nastupi Hrvatske i Srbije i Crne Gore 2005. godine, naravno bosanska „Lejla", pa čak i „Molitva",[36] kao i Joksimovićevi skoriji prilozi, mogu da se analiziraju uz pomoć istog generičkog ključa i stoga mogu da se istorizuju kao evrovizijske identifikacije zapadnog Balkana koje artikulišu 'jedinstvo u različitosti' njegovim (re)pozicioniranjem i rekonceptualizacijom.[37]

Nasuprot više 'kolektivnoj' modi pobedničkog standarda Jugoslavije, „Lane standard" računa na jednog, ako je moguće, izvrsnog pevača koji prati ansambl jednako dobrih instrumentalista (u slučaju pesme „Lane moje" tendenciozno nazvanih Ad Hoc Orchestra) ili vokala (kao što je u slučaju pesme „Molitva" koju je pevala Marija Šerifović, ili crnogorske pesme „Adio" koju je pevao Nenad Knežević Knez). Osnovne šeme ovog modela su: a) signal početka – tradicionalno obojena 'udica' (engl. *hook*), često u stilu 'imaginarne' tradicije (po mogućnosti na tradicionalnom instrumentu, ali i violina dolazi u obzir); b) šema strofa/refren koja je skoro bez izuzetka osmišljena uz pomoć postepene progresije koja uvek uključuje prelazni deo, odnosno 'most'. Ovde možemo da posmatramo 'transformaciju' početnog materijala ili čak 'premeštanje' simulacije tradicionalnog zvuka sa početka u sredinu, tik pre nego što se zaključna strofa ili refren ponove. Od posebnog značaja je muško-ženska/instrumentalno-vokalna 'igra' koja se događa u ovim segmentima. Dok u muškim verzijama 'Lane standarda' postoji 'čisto' instrumentalno rešenje, u ženskim pretežno preovladavaju vokali ili vokalno-instrumentalni delovi, s izuzetkom „Molitve" (dodatno doprinoseći dvosmislenosti koja je pesmu dovela do uspeha). Dramska tenzija se postiže postepenim dodavanjem instrumenata i ženskih/muških glasova koji vode do punog zvuka u kome se čuju gudački instrumenti, perkusije i različiti žičani instrumenti – a sve je dodatno naglašeno modulacijama koje napokon vode ka c) klimaksu. Konačno, treba podvući da se Joksimovićev 'standard' u velikoj meri oslanja na srpski jezik (koji lako može da se 'transformiše' u hrvatski, bosanski ili crnogorski), i kao takav, u svom originalnom 'formatu', on se igra arhaičnim rečima i izrazima kao što je „Lane moje". Naime, on 'bira' reči koje se lako izgovaraju, skoro

35 Nastup Jelene Tomašević u Beogradu 2008. godine: https://www.youtube.com/watch?v=-d3NMkyDSEb0.

36 Nastup Marije Šerifović u Helsinkiju 2007. godine: https://www.youtube.com/watch?v=FSue-QN1QvV4.

37 Mikić, „Migrating without moving...", op.cit., 2009.

jednako lako, ako ne i lakše, kao „Rock me" ili „I wanna dance". Otuda, istovremeno prepuštajući se 'povređenom' srpskom ponosu i sakupljajući poene kako iz dijaspore, tako i iz susednih zemalja koje su nekada bile deo iste države, što znači da njihovi građani uglavnom razumeju jezik, „Lane" se pokazalo kao egzotično i dovoljno neobično za zapadne slušaoce.

U osnovi, „Lane standard" je rezultat artikulacije (zapadno-)balkanske tradicije/'zamišljene sevdalinke' i zapadne popularne muzike. Kao takav, može da se tumači kao simptom koncepta 'jedinstvo u različitosti' koji je prisutan na takmičenju za Pesmu Evrovizije, ali i njegovih transformacija koje su Joksimović i drugi kompozitori i izvođači sa Zapadnog Balkana učinili u proteklih desetak godina tako što su napustili 'divljačko udaranje' (eng. *jungle drumming*, na koje se Teri Vogan [Terry Wogan] žalio 2006. godine), tradicionalnu garderobu, vizuelni izgled i konačno, kao što je to skorijih godina Srbija uradila sa svojim pesmama, 'odričući se' nacionalnog jezika zarad promocije drugog registra različitosti, te tako artikulišući stalno promenjive, repozicionirajuće evropske identitete, njihove mnogostrukosti duboko ugrađene u mnogostrukost njenih istorija, istorijskih konjuktura i njenih pozadinskih civilizacijskih konstelacija. U odnosu na takvu pozadinu, trebalo bi da se doda da Zapadni Balkan (termin osmišljen za politiku proširenja, danas izražen kroz formulu: zemlje bivše Jugoslavije bez Slovenije i Hrvatske) može da posluži kao najbolji primer preklapanja, mešanja i preplitanja koji se retko sudara sa antagonističkim evropskim civilizacijskim konstelacijama.[38]

U svim našim razgovorima o jedinstvu i različitosti (transformisanjem revolucionarnih koncepata jedinstva i bratstva, ili koncepte bratstva i jedinstva koji su nastali za jednu drugu [mikro]revoluciju – jugoslovensku, socijalističku uparenu sa antifašističkom borbom u Drugom svetskom ratu) postavlja se pitanje gde je koncept jednakosti 'otišao'/tranzitirao – pogotovo s ovogodišnjim iskustvom i promenom pravila glasanja, odnosno s promenama iz 2014. godine, koje se poklapaju sa problemima globalne migracije i terorizma uopšte. Takođe, ponovno osmišljavanje takmičenja za Pesmu Evrovizije uz priključenje Australije 2015. godine, što predstavlja, čini mi se, jedno od najvažnijih pitanja, ostaviću za neki drugi put. Po svoj prilici, moja traganja su na putu (teorijske) transformacije od kulturalne ka političkoj muzikologiji, sa ciljem da se obrati pažnja na pitanja (ne)jednakosti i tako možda transformiše Delantijev kritički kosmopolitalizam u kritički egalitarizam, u želji za (mirnim) mestom „soto lo stesso cielo" ili sanjajući „soto lo stesso sogno"?

Prevod: Maša Spaić

38 Cf. Delanty, *Formations of European Modernity*... op. cit., 33–111.

Bibliografija

Bohlman, Philip V. *Music, Nationalism and the Making of the New Europe*. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc., 2004.

Delanty, Gerard and Rumford, Chris. *Rethinking Europe. Social Theory and the Implication of Europeanization*, London and New York: Routledge, 2005.

Delanty, Gerard. *Formations of European Modernity. Historical and Political Sociology of Europe*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2013.

Fricker, Karen and Gluhović, Milija (eds.). *Performing 'New' Europe, Identities, Feeling, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2013.

Gallant, Thomas W. „Europe and the Maditerranean: a reassessment". In *Europe and Asia Beyond East and West*, edited by Gerard Delanty, 120–138. London and New York: Routledge, 2006.

Grossberg, Lawernce. „On postmodernism and articulation: an interview with Suart Hall". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morely and Kuan-Hsing Chen, 131–150. London and New York: Routledge,1996.

Grossberg, Lawrence. „History, politics and postmodernism: Stuart Hall and cultural studies". In *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Morely and Kuan-Hsing Chen, 151–173. London and New York: Routledge,1996.

Marković, Predrag J. *Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda od 1918–1941*. Magistarski rad, Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu, 1990.

Mikić, Vesna. „Eurovision Song Contest – Serbian Victory". *Nutida Musik*, 2007 (3): 12–16.

Mikić, Vesna. „The Way We (Just Me, Myself, and I) Were: Recycling (National) Identities in Recent Popular Music". In *Musical Culture and Memory*, Musicological Studies: Proceedings No.2, edited by Tatjana Marković and Vesna Mikić, 173–182. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 2008.

Mikić, Vesna. „Folklore as a Vehicle for (Re)Construction of 'Unified Space' or How to Turn a Fawn into a Wolf and Then into a Dove and not to end up with some kind of Mythological Creature?". In *Musical Folklore as a Vehicle?*, edited by Mirjana Veselinović-Hofman, 69 –77. Belgrade: Serbian Musicological Society, Department of Musicology and Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, 2008.

Mikić, Vesna. „Stuart Hall's 'Double Articulation' in Theorising Yugoslav Popular Music". In *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, edited by Miško Šuvaković, Žarko Cvejić, and Andrija Filipović, 92–100. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Mikić, Vesna. „Neither/Nor: Articulating Constant/Continuous Transitions in Serbian Popular Music". In *Music: Transitions/Continuities*, edited by Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović-Mlađenović, and Ivana Perković, 268–275. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, 2016.

Procter, James. *Stuart Hall*. London and New York: Routledge, 2004.

Srećković, Biljana. „Radio-Belgrade in the Context of the Modernization of Serbian Society in Interwar Period". *New Sound* 29 (2007): 109–129.

Tobin, Robert D. and Raykoff, Ivan (eds.). *A Song for Europe. Popular Music and Politics at the Eurovision Song Contest*, Ashgate, Gower House et al., 2007.

Tragiki, Dafne (ed.). *Empire of Song: Europe and Nation at the Eurovision Song Contest*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2014.

Rock me Lane moje – European Identifications of Transitory Yugoslav/West Balkans' Identities at the Eurovision Song Contest
– summary –

Transitional identity of former Yugoslav countries at Eurovision Song Contest is presented in this chapter through an extensive historical overview of the early days of ESC, Yugoslavia's entries and the emerging of popular music in Yugoslav culture and market. The analysis of the last Yugoslav entries is compared and contrasted with the first Serbian entry in regards to not only musical characteristics of the songs, but also geopolitical changes that occurred not only in the Balkans but also in Europe. Through the analysis of last Yugoslav and first Serbian Eurovision songs the author demonstrates the societal changes in Europe and Serbia.

POSTAJANJE EVROPOM: ZAPADNI BALKAN NA TAKMIČENJU ZA PESMU EVROVIZIJE

Tekst je predstavljen na engleskom jeziku pod nazivom „'Becoming – Europe(an)': West Balkan at the ESC", u okviru radionice European Margins and Multiple Modernities – The Inaugural Workshop of the Eurovision and the 'New' Europe Research Network *(Royal Holloway, University of London, Egham, Surrey), 2010. godine. Vesna Mikić je ovo izlaganje realizovala po pozivu dr Karen Friker (Karen Fricker) sa Univerziteta Rojal Holovej. Tekst do sada nije bio objavljen.*

Počevši od činjenice da sa svakim takmičenjem za Pesmu Evrovizije, zahvaljujući samom konceptu manifestacije, dobijamo različitu sliku Evrope, kao i od činjenice da ja dolazim iz države i regiona koji karakteriše donekle slična, mnogostruka i uvek promenjiva, nestabilna stvarnost, ovom prilikom želim da 'eksperimentišem' sa mogućnošću primene nekih od Delezovih (Gilles Deleuze) i Gatarijevih (Félix Guattari) koncepata i strategija na analizu ovog takmičenja, kao i na neke od pesama koje su predstavljale zemlje Zapadnog Balkana u novijoj istoriji. Za analizu ovakvih temporalnih i u svojoj osnovi performativnih/ekscesnih fenomena kao što je Pesma Evrovizije, čini se validnim uvesti koncepte *strataума* (engl. *strata*), *asemblaža* (*assemblages*), kao i pojmova *postajanja* (*becoming*), *miljea* (*milieu*), *dvostruke artikulacije* (*double articulation*), itd. Kako pojmovi Evrope, Evropske unije, Nove Evrope, takmičenja za Pesmu Evrovizije, Zapadnog Balkana, različitih zemalja Zapadnog Balkana, glasova njihovih naroda koji pristižu putem telefonskog glasanja i konačno, naroda i njihove istorije, ispunjavaju osnovni delezovski preduslov dinamičnog, kompleksnog, artikulisanog, paralelnog, mnogostrukog i ne/hijerarhijskog postojanja, prema mom mišljenju, njihova konceptualizacija i posmatranje kao različitih stratuma mogla bi doprineti boljem razumevanju stvarnosti koja se svake godine proizvodi i predstavlja tokom takmičenja. Stratumi su forme artikulacije koje selektuju materiju i formiraju je u supstancu (prva artikulacija) i potom je kodiraju tako da može da posluži kao osnova za dalje artikulacije, koje mogu da je koriste bez definisanja ili objašnjenja (druga artikulacija).[1] Budući da možemo da mislimo o Evropi i pojmu Nove Evrope kao o stratumima koje Evrovizija artikuliše

1 Cf. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. and foreword by Brian Massumi (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987).

i stvara, možemo takođe da se zadržimo na pojmu Evrope koji se predstavlja na svakom izdanju ovog takmičenja. On je, za početak, drugačiji od njenih geografskih granica i artikulisan je procesom *postajanja* putem sistema telefonskog glasanja koje za rezultat daje uvek različite *asemblaže*, jer oni (asemblaži) uvek operišu u „zonama gde milje postaje dekodiran: oni nastaju izvlačenjem teritorije iz miljea".[2] Ukratko – pošto artikulacije ili *miljei* formiraju stratume, a asemblaži nastaju dekodiranjem/ekstrahovanjem teritorije iz miljea, možemo da kažemo da su asemblaži vrsta stratuma koji postaju vidljivi/izraženi uz pomoć *dvostrukih artikulacija*, *dekodiranja*, *deteritorijalizacija/reteritorijalizacija*. Stoga, možemo reći da strategija postajanja Evropom može da se uoči u artikulaciji Evrope uz pomoć Evropske radiodifuzne unije na takmičenju za Pesmu Evrovizije kroz izbor takmičara, dok istovremeno taj odabir deteritorijalizuje Evropu. Dvostruka artikulacija takođe može da se posmatra i u slučaju gde se ta deteritorijalizovana evrovizijska Evropa/asemblaž artikuliše putem sistema telefonskog glasanja koji stvara još jedan asemblaž, a koji je artikulisan različitim mehanizmima takmičenja za Pesmu Evrovizije, i tako dalje.

Približavajući se eksperimentisanju sa gorepomenutim konceptima i strategijama na primerima pesama koje su predstavljale Zapadni Balkan na takmičenju za Pesmu Evrovizije, ipak je neophodno da uzmemo u obzir određene istorijske i kulturne podatke koji bi podržali naš 'eksperiment'. U tom kontekstu, prilikom bavljenja takmičenjem za Pesmu Evrovizije moramo imati u vidu da je denotacija 'Zapadni Balkan' najskorija denotacija (zvanično od 2008. godine) – među, kako ja to nazivam 'mnogostrukim denotacijama' – situacije/atrikulacije ljudi iz regiona, kao i da je u pitanju regija koju su zahvatile velike migracije i značajne promene geografskih granica. Tek kada imamo u vidu ove podatke, 'delezovski eksperiment' čini se validnim. Jer, ne samo da kroz učešće na Evroviziji narodi Zapadnog Balkana izvode strategiju postajanja Evropom (Evropljanima), već u isto vreme, putem telefonskog glasanja, oni postaju Srbi/Hrvati/Bošnjaci itd. ali postaju i Jugosloveni. Paradoksalno, njihovi muzički asemblaži se artikulišu kroz strategiju postajanja Evropom (Evropljanima), dok istovremeno oni učestvuju u strategiji postajanja Zapadnim Balkanom i reteritorijalizaciji/deteritorijalizaciji bivše Jugoslavije/Zapadnog Balkana.

Među zemlje koje pripadaju Zapadnom Balkanu svrstavaju se zemlje bivše Jugoslavije i Albanija, mada isto tako treba napomenuti da su Makedonija, Hrvatska i Crna Gora postale kandidati za članstvo u Evropskoj uniji (činjenica koja može da doprinese razvoju još jednog diskursa zasnovanom na mehanizmima dvostruke artikulacije). Prema tome, nije 'pogrešno' pričati o bivšim jugoslovenskim zemljama kada govorimo o Zapadnom Balkanu. Imajući na umu da Srbija (i Crna Gora),

2 Ibid., 503.

Hrvatska i Bosna i Hercegovina – sve tri bivše jugoslovenske zemlje – imaju najviše uspeha u skorijoj istoriji Evrovizije, fokusiraćemo se na njih. Vraćajući se na prethodno pomenutu potrebu za kratkom istorijskom dopunom, sažeto ću predstaviti neke činjenice koje su bitne za razumevanje artikulacija koje su se odvijale za vreme ere telefonskog glasanja na takmičenju za Pesmu Evrovizije.

Najduži period ujedinjenosti jugoslovenskih republika, period Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, odnosno, druge Jugoslavije, trajao je gotovo pedeset godina (1945–1991). Pored migracija uzrokovanih Drugim svetskim ratom i radikalnom promenom političkog sistema iz monarhije u republiku, koji je odveo mnoge stanovnike zemlje uglavnom u Veliku Britaniju, Sjedinjene Američke Države, Latinsku Ameriku i Australiju, drugi talas migracija dogodio se tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. On je bio uglavnom motivisan ekonomskim razlozima i pretežno usmeren ka razvijenijim zapadnoevropskim zemljama kao što su Nemačka, Austrija, Francuska, Švedska, Švajcarska, te, u manjoj meri, Danska, Belgija, Norveška itd., uzrokujući stvaranje onoga što danas prepoznajemo kao jugoslovensku dijasporu. Rat devedesetih godina još jednom je doprineo ogromnim i različito motivisanim migracijama (izbegličkim, ekonomskim, političkim, itd), dodajući na listu srpskih 'zemalja iz snova' Holandiju, Španiju, Portugaliju, Grčku, Kipar, Južnu Afriku, Kanadu. Iako nadležni srpski autoriteti ne znaju tačan broj ljudi u dijaspori, procenjuje se da danas približno tri i po miliona Srba živi u dijasporama širom sveta.

Ipak, interesantniji problem koji su jugoslovenski građanski ratovi izneli na videlo jeste činjenica da postoje ljudi koji zapravo nikad nisu migrirali, a opet, bili su 'transformisani' od konstitutivnih do manjinskih građana, tako postajući deo određene dijaspore. Promene granica bile su prilično česte u ranijim vremenima i rezultirale su sličnim paradoksima. Jedan od njih je takođe činjenica da ste mogli, kao ja, da živite u četiri različite države a da nikad ne promenite mesto u kojem živite. Pa opet, imajući u vidu specifičnu jugoslovensku istoriju, koja je zapravo razvijena oko odnosa i kolizija njena tri konstitutivna naroda – srpskog, hrvatskog i bosanskog (muslimanskog) – tri različite civilizacijske konstelacije pod onom u kojoj se težilo ka nikad zapravo dostignutoj „četvrtoj" – komunističkoj, može se reći da se repozicioniranje jednog od njih od konstitutivnog do manjinskog, završilo krvoprolićem. Ministarstvo za dijasporu Republike Srbije teži ka prevazilaženju ovog paradoksa u okviru predloga novog Zakona o dijaspori i Srbima u regionu. Gledajući zvanične demografske brojke iz 2001. godine, možemo da sumnjamo da je oko četiri procenta srpske populacije u Hrvatskoj moglo da donese najveći broj poena srpskoj pesmi na takmičenju za Pesmu Evrovizije 2007. godine. Verovatnoća je čak manja u slučaju oko jednog procenta Hrvata koji mogu da načine bilo kakvu razliku u činjenici da srpski glasači redovno dodeljuju visoki broj poena hrvatskim

kandidatima. Iz više razloga poseban slučaj predstavlja Bosna i Hercegovina, pošto je, sa jedne strane, to jedina bivša jugoslovenska republika u kojoj tri konstitutivna naroda (većinom bošnjački, potom srpski i hrvatski) još uvek koegzistiraju, dok, sa druge strane, ima ogromnu izbegličku i ekonomsku migraciju (uglavnom u Sloveniju daleko pre početka rata).

Uvođenje sistema isključivo telefonskog glasanja na takmičenju za Pesmu Evrovizije održanom u Rigi 2003. godine, pokazalo se kao 'smrtonosno' za 'velike' evropske nacije, osnivače takmičenja: Velika Britanija, Španija, Francuska i Nemačka, posebno kada se Srbija i Crna Gora, koja se zajedno sa drugim balkanskim i istočnoevropskim zemljama uključila u takmičenje 2004. godine, tada plasirala na visoko drugo mesto. Evropska radiodifuzna unija je morala da se obračuna ne samo sa baltičkim i skandinavskim mašinerijama telefonskog glasanja, već i sa nadolazećim balkanskim. Posle pobede Srbije 2007. godine, pravila su se neznatno promenila u korist 'velike četvorke', da bi potom postala još stroža 2009. godine sa ponovnim uvođenjem glasova nacionalnih žirija sa udelom od pedeset procenata. Tokom kratke ere isključivo telefonskog glasanja, različiti stratumi dijaspore polako postaju vidljivi. U slučaju najuspešnije učesnice bivše Jugoslavije, Srbije, paradoksalno ili možda ne, 'najčistije' uključenje dijaspore može se sagledati, na primer, u redovnom prilivu većeg broja poena Srbiji i Crnoj Gori ili Srbiji u periodu između 2004. i 2008. godine iz Austrije i Švajcarske, potom, Švedske, Francuske, Nemačke, Kipra, Finske, i, povremeno, Turske i Grčke (Tabela 1). Kao što sam pomenula ranije, većina ovih zemalja jesu one u koje su srpski ekonomski migranti otišli tokom šezdesetih godina i kasnije. Očekivano je i sasvim uobičajeno za ovo takmičenje (za šta je odnos između Turske i Nemačke jedan od najboljih primera), da se ove 'stare dijaspore' putem muzike povežu sa 'otadžbinom',[3] gde god da ona bila. S ulaskom Severne Makedonije, Bugarske i Albanije na Evroviziju takođe se mogu primetiti intrigantne odanosti 'telemigracije' (Tabela 3), nešto izvan perspektive bivših jugoslovenskih republika. Dok se 'lojalnost' švajcarskih glasova može videti kao 'dodir' stare (i pretežno albanske) dijaspore, prisustvo bugarskih i albanskih glasova kao i odsustvo grčkih i kiparskih, ne može proći neprimećeno.

3 Upor. Philip V. Bohlman, *A Very Short Introduction to World Music* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2002).

Tabela 1.

Srbija i Crna Gora / Srbija	Austrija	Nemačka	Francuska	Švedska	Švajcarska	Finska	Holandija	Grčka	Turska
2004 (2)	12	10	10	12	12	10	10	8	8
2005 (7)	12	-	-	-	12	-	-	-	-
2007 (1)	12	8	8	10	12	12	-	-	-
2008 (6)	12	-	-	-	-	-	-	-	-

Daleko interesantnija je 'razmena' poena, 'ekstrakcija teritorije iz miljea' koja se odvija u stratumu Zapadnog Balkana, artikulišući zapravo 'bivšu Jugoslaviju' na Evroviziji (Tabela 2).

Tabela 2.

Srbija i Crna Gora / Srbija	Slovenija	BJR Makedonija	Crna Gora	Bosna i Hercegovina	Hrvatska
2004 (2)	12	10	-	12	12
2005 (7)	10	10	-	12	12
2006	-	-	-	-	-
2007 (1)	12	12	12	12	12
2008 (6)	12	10	12	12	10

Tabela 3.

BJR Makedonija	Albanija	Bugarska	Turska	Švajcarska
2004 (14)	6	-	4	1
2005 (17)	10	7	5	2
2006 (12)	3	6	6	4
2007 (14)	-	10	1	6

Iako je izvesno da ovo otkriva određenu predvidljivost načina na koji bivši jugoslovenski narodi glasaju, zastupam stanovište da iza ovih mehanizama leže sofisticirane strategije i da je mnogo truda uloženo u pesme izvedene na takmičenju, kao i u stroge 'kazne' za neispunjavanje 'očekivanja' (primetite, na primer, poene dodeljene bosanskom kandidatu 2005. godine u poređenju sa hrvatskim iste ili sledeće godine, kao i hrvatske rezultate 2008. godine, i koji su postignuti s 'povratkom' glasova žirija 2009. godine). Ipak, moj cilj nije da istražujem 'zaveru' koja se krije iza glasanja, već da razmišljam o stalno tekućem stratumu sa specifičnim trenucima u kojima se odvija strategija postajanja, i u kome nastaju asemblaži, te o mogućim

artikulacijama koje to omogućavaju. Ako se pesma kao asemblaž artikuliše uz pomoć predznanja o ukusu dijaspore, dijaspora je artikulisala asemblaž takmičenja za Pesmu Evrovizije. Ako pojedinac slanjem svog glasa artikuliše 'nacionalni glas', koncept Evrovizije/sistema telefonskog glasanja njega artikuliše u određenu nacionalnost itd.

Na kraju, želim da se suočim sa još jednim stratumom koji se artikuliše kroz evrovizijske muzičke produkte. Iako postoje određene prepreke prilagođavanju Delezovih koncepata (koje je sâm uveo u svom bavljenju muzikom) razmatranju popularne/komercijalne muzike, ovom prilikom mogli bismo da ih prevađemo pomoću pažljive reartikulacije 'postajanja muzikom' u 'postajanje pomoću muzike'. Dakle, posmatrajući višestruke artikulacije koje se odvijaju u sredini muzičkih stratuma, stvarajući audio-vizuelne asemblaže/pesme za Evroviziju koje otkrivaju različite strategije postajanja, mogli bismo da govorimo o strategiji postajanja Evropom/Evropljanima, kao i postajanja Zapadnim Balkanom/bivšom Jugoslavijom, putem muzičkih sredstava.

Može se reći da su muzičari sa prostora bivše Jugoslavije našli način da prevaziđu nacionalne granice strategijama zasnovanim na rekonstrukciji (trans)nacionalnih muzičkih identiteta, koje računaju na tranziciona iskustva i oslanjaju se na deljene/zajedničke geopolitičke, istorijske i kulturne kontekste. Sa punom svešću o moći muzike da migrira, (ponovo) povezuje, pregovara razlike, prema mom mišljenju, standard je ustanovljen i prepoznat sa pesmom „Lane moje", predstavnikom Srbije i Crne Gore 2004. godine. 'Povezanost' učesnika iz različitih zemalja koji recikliraju ovaj standard treba razmotriti kao jedan od ključnih faktora u muzičkoj reteritorijalizaciji Jugoslavije i deteritorijalizaciji zapadnog Balkana. Iako je Srbija imala i bolje rangirane pesme od pesme „Lane moje" (na primer, „Molitvu" koja je pobedila 2007. godine), može se tvrditi da se „Molitva" zapravo oslanja na 'Lane standard'. Pored pesme „Lane moje", za ovu priliku biram da prikažem druge dve koje su u eri telefonskog glasanja bile najbolje plasirane pesme bosanskih i hrvatskih predstavnika.

Razmotrimo neke činjenice koje se tiču odabranih pesama: pesmu „Lane moje" (Srbija, 2004) izveo je Željko Joksimović, ujedno i kompozitor pesme (tekst je pisala Leontina Vukomanović). Pesma „Vukovi umiru sami" predstavljala je 2005. godine Hrvatsku u Kijevu, a izveo ju je Boris Novković, autor teksta, dok je muziku komponovao Franjo Valentić. Najzad, „Lejla" je bosanska pesma koju je 2006. godine u Atini izveo Hajrudin Hari Varešanović, a koju je komponovao Željko Joksimović na stihove Fahrudina Pecikoze i Dejana Ivanovića. Sve pesme su izvedene na 'nacionalnim' jezicima, što znači da su ljudi u celoj bivšoj Jugoslaviji mogli da ih razumeju. Može se reći da sve tri pesme pripadaju žanru balade, pripovedajući priče o nesrećnoj ljubavi, iako je hrvatska pesma sporijeg tempa.

Ukoliko na kratko razmotrimo muzičke činjenice, možemo primetiti sledeće. U „Lane modelu" etno melodija u kavalu na početku, simulacija pastirove igre, automatski postaje 'zaštitni znak', signal čežnje za nekim vremenom u prošlosti, na nekom mestu negde u Srbiji ili negde drugde na Istoku. U isto vreme, ovo je prvo pojavljivanje melodije refrena, ali u njenoj instrumentalnoj varijanti. Dakle, može se reći da su kaval kao tradicionalni instrument, početak/refren nalik na tradicionalnu pesmu, kao i kasnije uveden srpski jezik, dekodirani kako bi artikulisali stratum/sklop pretpostavljenog 'nacionalnog identiteta'.

Ipak, harmonski aspekt pratnje dekodira standarde zapadne popularne muzike. U maniru brojnih pesama popularne muzike, Joksimović komponuje sekvencu tonalnih, razlomljenih akorada. Aranžerski postupci su Joksimovićevo glavno sredstvo pomoću koga postepeno gradi zvučnu dramaturgiju pesme sve do poslednjeg refrena sa pratećim ženskim vokalima i bubnjevima. Udaranje bubnja u nepravilnoj ritmičkoj podeli (ali u pravilnom metru), kao i žensko, kvazitradicionalno pevanje, takođe su etno dodiri koji ipak, zahvaljujući njihovom ritmičkom oblikovanju, mogu da budu istovremeno i lokalni i univerzalni.

Kada je reč o pesmi „Vukovi umiru sami", ispoljavaju se sličnosti sa pesmom „Lane moje" u nekim formalnim muzičkim aspektima, pa se može reći da ova pesma 'deteritorijalizuje' „Lane moje". Ne samo da srećemo 'signal' početka, ovaj put u gajdama sa gotovo istovremeno dodatim ženskim glasovima poznate hrvatske tradicionalne vokalne grupe Lado, već je tu i neprekidno udaranje bubnja u ritmičkom modelu nalik lendleru koje je dekodirano iz austrijske tradicije. Dakle, sada smo ubačeni u dunavski pejzaž, koji nije 'predaleko' od škotskog, zahvaljujući završecima fraza u deonici gajdi. Dramaturgija forme se oslanja na slična rešenja kao u pesmi „Lane moje" sa kulminacijom blizu kraja, koja se postiže postepenim uključivanjem čitavog ansambla (perkusija, gudača, gajdi i manje svirale koja se povremeno čula ranije; konstanto oštrijih, viših i glasnijih ženskih glasova i, konačno, samog Novkovića), modulacijom i *fortissimo* dinamikom, da bi se povukla iznenada na samom kraju sa ponavljanjem poslednjeg stiha pesme. Boris Novković je jedna od predratnih jugoslovenskih pop zvezda. Takođe, njegov otac (srpskog porekla) bio je jedan od najznačajnijih jugoslovenskih i hrvatskih autora pesama. Na kraju, ali ne najmanje važno, on je rođen u Sarajevu.

Hajrudin Hari Varešanović takođe dolazi iz Sarajeva kao još veća zvezda bivše Jugoslavije od Novkovića, priznat zbog izvrsnog pevanja, dok su njegove pesme bile među prvima koje su se čule na srpskom radiju neposredno posle rata. Idući korak dalje, on odlučuje da udruži snage sa Joksimovićem i Ivanovićem, što predstavlja jednu vrstu dvostruke artikulacije koja je verovatno učinjena kako bi osigurao glasove Srba. Bez izuzetka, ponovo je reč o pesmi sa uvodom solističkog

instrumenta (violine) kao signalom početka. Praćen ubrzo *piangendo* pratnjom u deonici gitare (ponovo instrumentalnoj varijanti vokalne melodije refrena), ovaj motiv će se tretirati kao vrsta 'ostinato' uzorka kroz čitavu pesmu. Udaranje bubnja je 'nežno' i ostaje u pozadini, dok su gudački instrumenti u prvom planu, udruženi sa mešovitim vokalima da bi izveli postepenu konačnu kulminaciju i sa kodetom sasvim posvećenom poslednjem stihu soliste, u najvišem registru, koji priziva ime svoje ljubavi, pokrivajući ogroman prostor! Ovog puta, Joksimović kao kompozitor sve čini umereno, glatko i bez prenaglašavanja, slikajući svoje 'platno' delikatnim, 'istočnjačkim' arabeskama, praveći svoju vrstu transpozicije 'slike u belom' ljubavnih stihova koji sada, kao i onda, imaju arhaične dodire.

Iako Delez nije obraćao ni najmanju pažnju na popularnu muziku, kao što, suprotno njegovim književnim interesovanjima, nije pokazao interesovanje ni za 'muziku manjina i manjinsku muziku' koja ovde može da se interpretira kao: 'muzika sa margina i marginalna muzika', postojali su pokušaji da se njegova interpretacija 'književnosti manjina' primeni na muziku uopšte. Stoga, pojmovi „'visokog/koeficijenta deteritorijalizacije, otvaranje individualnog političkom i delovanje kroz zajednički sklop saopštenja",[4] mogu da se primene na strategije koje su prikazane u našim primerima. Jer, postoji 'visok koeficijent' deteritorijalizacije u dekodiranju sredstava zapadne popularne muzike i/ili 'reteritorijalizacije' elemenata tradicionalne muzike; postoji stalno postajanje Srbinom/Hrvatom/Bosancem u postajanju Evropljaninom/Zapadnim Balkancem, i konačno, insistiranje na nacionalnim jezicima moguće je posmatrati kao zajednički sklop saopštavanja. Još jedna Delezovska interpretacija razmotrenih muzičkih (i ne samo ovih) činjenica može da se razvije u sličnom maniru: stratum Evropske unije/Evrovizije – postajanje stratuma Evrope/Evropljana putem dekodiranja kako tradicionalne, tako i zapadne popularne muzike. Tačnije, dok elementi tradicionalne muzike artikulišu zapadno, a potonji artikulišu prethodno, asemblaž koji nastaje ulazi u artikulaciju nekih kasnijih pesama, kroz strategiju 'postajanja Lanetom' (*becoming Lane*), kao i kroz formiranje stratuma 'etno zvuka' na takmičenju za Pesmu Evrovizije sa jedne strane, odnosno formiranjem stratuma zapadne Balkanske muzike, sa druge. U isto vreme, oslanjajući se na zajedničke istorije, pojam deteritorijalizacije zapadnog Balkana usaglašava se sa pojmom reteritorijalizacije bivše Jugoslavije. Jer, muzička „sila deteritorijalizacije je najjača i isto tako utiče na najveće reteritorijalizacije, one najutrnutije, najsuvišnije".

Prevod: Maša Spaić i Marija Maglov

4 Jean-Godefroy Bidima, „Music and the Socio-Historical Real: Rhythm, Series and Critique in Deleuze and O. Revault d'AIIonnes", in *Deleuze and Music*, ed. Ian Buchanan and Marcel Swiboda (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 189.

Bibliografija

Bidima, Jean-Godefroy. „Music and the Socio-Historical Real: Rhythm, Series and Critique in Deleuze and O. Revault d'AIIonnes". In *Deleuze and Music*, edited by Ian Buchanan and Marcel Swiboda, 176–195. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Bohlman, Philip V. *A Very Short Introduction to World Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateus. Capitalism and Schizophrenia*, transl. and foreword by Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.

"Becoming – Europe(an)": West Balkan at ESC

– summary –

The paper examines various strategies used by Ex-Yugoslav states in representing themselves at the Eurovision Song Contest. In order to understand various approaches and strategies that are employed in this game of representation and attempting to appeal to both local and wider, European audiences, the author turned to the writings of Deleuze and Guattari, and their concepts of strata, assemblages, as well as notions of becoming, milieus and double articulation. The paper argues that conceptualizing Europe, European Union, New Europe notion, ESC, West Balkans, different countries of West Balkans, their peoples voices via televoting system, and finally, the actual peoples and their histories as different strata, since they fulfill the basic Deulezian precondition of dynamic, complex, articulated, parallel, multiple, non/hierarchical existence, could result in our better understanding of the actualities produced and represented with each ESC. At the center of the paper lies the idea that paradoxically, the music assemblages of the ex-Yugoslav countries are being articulated through the strategy of becoming Europe(an) while at the same time they participate in a "becoming Western Balkans" strategy, and reterritorializing/deterritorializing former Yugoslavia/West Balkans. The first section of the paper focuses on the voting strategies of the people living in the Western Balkans, which are deeply influenced by migrations, as well as the fact that there are people who actually never migrated but were 'transformed' from constitutional to minority ones, hence becoming a part of certain diaspora. With this in mind, the second part of the text focuses on concrete examples, examining the reterritorialization/deterritorialization of former Yugoslavia through songs "Lane moje" (Serbia, 2004), "Vukovi umiru sami (Wolves die alone)" (Croatia, 2005) and "Lejla" (Bosnia and Herzegovina, 2006).

Faces of Serbian Music: Popular Music

summary

The publication *Faces of Serbian Music: Popular Music* by Vesna Mikić, PhD, is the second one in a series about Serbian music that the author started in 2009. It is a posthumous edition, prepared by her former students gathered around the Centar for Popular Music Research, in remembrance of our dear professor and mentor. The book presents papers written by Vesna Mikić throughout her career, dedicated to different aspects of local popular music. One of its goals is to present the pioneer work of the author in the field of musicological studies of popular music in Serbia, to a wider audience, but to music professionals as well.

The book is divided into three parts, each one dedicated to different aspects of popular music and/or research methodologies: *Popular music – concepts*, *Popular music – contexts*, and *Popular music – practices*. The first segment is dedicated to different, basic concepts and theories used in popular music research. Most of the texts in this part are dedicated to Yugoslav popular music, focusing on its institutionalization, some of the biggest stars of the time (like Zdravko Čolić or Goran Bregović), as well as issues like romantic notions in popular music, relationship between image and popular song, connections between Serbian and music of other cultures etc. The second part of the publication focuses on different contexts that surround (local) popular music – Yu-nostalgia, contexts of festivals, transitions, relationships between 'Western' and 'local' music etc. The final part of the publication introduces articles focused on specific practices and techniques used by authors and performers, and features a number of texts dedicated to studies of Eurovision – one very important theme in Vesna Mikić's theoretical output.

Beleška o autorki

Dr Vesna Mikić (1967–2019), redovni profesor, završila je osnovne studije muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (diplomski rad *Igor Stravinski: neoklasicizam – simulacija – komunikacija* rađen u klasi dr Mirjane Veselinović-Hofman odbranila je 1991. sa ocenom 10). U istoj klasi odbranila je 1994. godine magistarski rad *Neoklasicizam u srpskoj muzici šeste i sedme decenije*, a potom, 2002. godine, i doktorsku disertaciju *Muzika u tehnokulturi*.

Na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu bila je zaposlena od 1991. godine. Radi najpre u zvanju asistenta-pripravnika, potom asistenta, a 2002. izabrana je za docenta. Nakon reizbora u isto zvanje, 2007. godine, izabrana je za vanrednog profesora 2009. godine. U zvanje redovnog profesora izabrana je 2014. godine. Istovremeno, Vesna Mikić bila je angažovana i pri drugim visokoškolskim ustanovama u zemlji i regionu: Filološko-umetničkom fakultetu Unverziteta u Kragujevcu, Akademiji umetnosti u Novom Sadu, Akademiji umetnosti u Prištini, Muzičkoj akademiji u Cetinju, Akademiji umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci i Akademiji umjetnosti „Slobomir" Univerziteta u Bijeljini. Bila je angažovana na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu od njihovog osnivanja, na grupama za Teoriju umetnosti i medija, Digitalnu umetnost i Višemedijsku umetnost. Kao predavač gostovala je i u inostranstvu: na Visokom nacionalnom konzervatorijumu za muziku i ples u Parizu (2004), Institutu za muzikologiju Humbolt univerziteta u Berlinu (2012) i Filozofskom fakultetu (Odsek za muzikologiju) u Ljubljani (2013). Držala je kurseve iz oblasti savremene nacionalne i opšte istorije muzike na studijskom

programu Muzikologija, kao i kurseve iz istorije muzike kao uporednog predmeta na ostalim studijskim programima FMU, kao i brojne izborne kurseve (Teorija popularne umetnosti i kulture, Umetnost i politika, Nove teorije umetnosti/Novi mediji, Popularna muzika – teorije, Popularna muzika – žanrovi, Elektroakustička muzika, Istorija i teorija filmske i televizsijke muzike, Aspekti muzike 20. i 21. veka). Mentorisala je mnogobrojne seminarske, diplomske i master radove, kao i doktorske disertacije.

Pored bogate pedagoške aktivnosti, Vesna Mikić bila je intenzivno angažovana i u drugim profesionalnim sferama. Učestvovala je u radu organa i tela Fakulteta muzičke umetnosti, odnosno Univerziteta umetnosti: bila je član Veća IPS Univerziteta umetnosti u Beogradu, član Saveta Univerziteta umetnosti u Beogradu, član Veća Odseka za kompoziciju i orkestraciju, član NUN Veća FMU, član Komisije za izdavačku delatnost UU. Potom, obavljala je funkciju sekretara Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju, odnosno Katedre za muzikologiju (od 1997. do 2012), a potom i šefa Katedre za muzikologiju (od 2016. do 2019. godine). Vesna Mikić bila je aktivna i pri drugim profesionalnim institucijama i organizacijama kao: član predsedništva Udruženja kompozitora Srbije, član UO SOKOJ-MIC-a, član stručnog žirija Međunarodne tribine kompozitora, član Upravnog odbora Jugokoncerta, član Upravnog odbora Muzikološkog društva Srbije, član Odbora Odeljenja Matice srpske za scenske umentosti i muziku, direktor Centra za profesionalni razvoj i konsalting u umetnosti, kulturi i medijima Univerziteta umetnosti u Beogradu, osnivač i direktor Centra za istraživanje popularne muzike.

Njen opsežan naučno-istraživački pisani opus čine najpre dve knjige: *Muzika u tehnokulturi* (Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004) i *Lica srpske muzike: neoklasicizam* (Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, Beograd, 2009), a u pripremi su bile i monografije posvećene popularnoj muzici i stvaralaštvu Srđana Hofmana. Potom, u njenoj bibliografiji nalazi se blizu stotinu objavljenih radova (studija, prikaza, recenzija, leksikografskih odrednica, intervjua, tekstova CD izdanja, uvodnih tekstova za notna izdanja) u najuglednijim domaćim i značajnim inostranim naučnim publikacijama: u tematskim zbornicima (na primer, *European Theories in Former Yugoslavia: Trans-theory Relations between Global and Local Discourses*, Miško Šuvaković, Žarko Cvejić, Andrija Filipović eds., Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015; *Musical Identities and European Perspectives: an Interdisciplinary Approach*, Ivana Perković, Franco Fabri eds., Peter Lang GmbH, Frankfurt am Mein, 2017; *MUSIC/IMAGE: transpositions, translations, transformations…*, Katedra za muzikologiju, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2018), zbornicima radova sa nacionalnih i internacionalnih muzikoloških skupova (na primer, *Crossroads. Greece as an Intercultural Pole of Musical Thought and Creativity*, 2013; *Music: Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification*, volume 2, 2013; Zbornik radova sa skupa Dani Vlade Miloševića), u vodećim stručnim

časopisima (*New Sound International Journal of Music*, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, *Muzikologija/Musicology*, *Mokranjac*, *Music and Society in Eastern Europe*), u enciklopedijama (*Srpska enciklopedija*, *EPOW – Encyclopedia of the Popular Music of the World*, Vol. 11 – Europe i *Grove Music Online*, 2014). Ostvarila je i tri priloga za publikaciju *Istorija srpske muzike* (Mirjana Veselinović-Hofman, ur, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007): o neoklasičnim tendencijama u srpskoj muzici, klavirskoj muzici posle 1914. i elektroakustičkoj/tehno muzici u Srbiji. Vesna Mikić bavila se i prevođenjem sa engleskog i francuskog jezika. Sem velikog broja tekstova koje je prevela za časopis *Novi zvuk*, prevela je i tri knjige za izdavačku kuću Clio iz Beograda (Džerald Abraham: *Oksfordska istorija muzike II i III*, i, u saradnji sa A. Čabrajom, knjigu Stuarta Borthwick-a i Rona Moy-a: *Popular Music Genres: An Introduction*).

Pored spisateljske, razgranata je i urednička aktivnost Vesne Mikić. Od 2002. bila je zamenik glavnog i odgovornog urednika *Internacionalnog časopisa za muziku Novi Zvuk*, a uređivala je i mnoga druga štampana izdanja kao članica uredničkih timova (na primer, *(Auto)Biography as Musicological Discourse*, 2010; edicije od šest najboljih diplomskih radova ostvarenih na studijskom programu Muzikologije na FMU – *Les beaux excentriques*, 2011; zatim *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, 2012; *Music Identities on Paper and Screen*, 2014; *Challenges in Contemporary Musicology Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman/Izazovi savremene muzikologije. Eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman*, Department of Musicology, Faculty of Music, Belgrade, 2018, elektronskog zbornika master radova *Wunderkammer/ Their Masters' Voice*, 2018).

Učestvovala je na preko 30 muzikoloških skupova nacionalnog i internacionlnog karaktera, u Beogradu, Londonu, Solunu, Krakovu, Njujorku, Pistoji, itd. Bila je uključena i u sve naučne projekte Katedre za muzikologiju, kao i u međunarodni projekat *International Relations in the Context of Yugoslav Music Insistutions: Case of Serbia and Slovenia* (2008–2009) i *Eurovision Song Contest and New Europe* (2009, 2011). Kao osnivač i direktor Centra za istraživanje popularne muzike, inicirala je projekat „Muzičke scene u Srbiji – popularne muzičke prakse" i „Muzičke scene u Srbiji – festivali kao vid popularnih muzičkih praksi".

INDEKS IMENA

A

Adamič, Bojan 25, 100, 114
Amadeus, Rambo 118, 119

B

Bajagić, Momčilo Bajaga 72, 117, 138
Balašević, Đorđe 73
Beatles Revival Band 15
Beatles, The 15, 44, 115
Bebek, Željko 56, 65
Bebi Dol 117, 189
Bestbeat, The 15
Bjorn Again 15
Bolter, Jay David 33, 38, 79, 83
Bregović, Goran 5, 16, 18, 29–38, 55–57, 65, 71, 72, 75–84, 105, 116, 120–122, 148, 152, 176, 205
Bunuševac, Kosta 117
Burio, Nikola (Nicolas Bourriaud) 14, 19, 78, 83, 84

C

Crnobrnja Stanko 117
Cviklić, Stevo 189

Č

Čolić, Zdravko 5, 16, 34, 36, 64, 65, 67–74, 82, 116, 120, 121, 122, 126, 129, 137, 138, 179, 188, 205

D

Dalaras, Jorgos (Γιώργος Νταλάρας, Georgios Dalaras) 33–38, 82, 121
Dapčević, Tijana 148, 149
Darkvud Dab (Darkwood Dub) 17
Dedić, Arsen 35, 36, 65, 71, 82, 111, 126
Delanti, Džerar (Gerard Delanty) 157, 159, 165, 166, 181, 183, 184, 185, 189, 192, 193
Delez, Žil (Gilles Deleuze) 30, 32, 38, 183, 195, 196, 200, 202, 203
Dujmić, Rajko 189, 190

Đ

Đorđević, Ana 2, 3, 83
Đorđević, Beti 100, 113
Đorđević, Bora 72
Đukić, Aleksandar 110

E
Električni orgazam 117, 118
Evora, Sezarija (Cesária Évora) 35, 79, 121

F
Frajt, Ludmila-Lida 22, 23, 27
Frit, Sajmon (Simon Frith) 79, 83

G
Gatari, Feliks (Felix Guattari) 30, 195, 203
Gluhović, Milija 182, 193
Gramši, Antonio (Antonio Gramsci) 88, 91, 100
Grusin, Richard 33, 38, 79, 83
Guteša, Mladen 110

H
Hadžimanov, Vasil 17
Harači, Dahmane el 34, 35
Hol, Stjuart (Stuart Hall) 5, 87–91, 95, 97, 100, 103, 151, 159, 183, 186, 193, 194

I
Idoli 16, 57, 58, 101, 102, 117
Ilić Miodrag, Beli 110
Ivanović, Dejan 168, 200

J
Jašoltovski, Saskija (Saskia Jaszoltowski) 182
Joksimović, Željko 6, 66, 144–148, 150–154, 156–160, 168–172, 176–178, 190–192, 200–202

K
Kaja 121
Kalođera, Stipica 100, 114
Kerbler, Milivoj 25, 26
Kovačević, Dušan 80, 82
Kjuzik, Don 15
Kostić, Zoran Cane 53, 59, 60
Kotunjo, Toto (Toto Cotugno)
Kovač, Kornelije Bata 5, 16, 17, 67, 69, 70–73, 126, 129, 130, 135, 138, 139
Kovač, Spomenka 67, 70, 137
Kraljić, Darko 16, 100, 102, 110, 111, 114, 129, 130
Kusturica, Emir 18, 23, 35, 75, 76, 79, 80, 84, 105, 121

L
Leković (Sreković), Biljana 2, 3, 98, 103, 121, 185
Leskovar, Lado 100, 113

M
Madona 117
Maglov, Marija 2, 8, 93, 173, 202
Mandić, Oliver 117, 118
Manovič, Lev 33
Marinković, Đorđe 37
Marjanović, Đorđe 15, 100, 101, 113, 114, 125, 126
Marković, Predrag 98, 99, 103, 108, 185, 193
Martin, Leo 18, 100, 113, 126
Midlton, Ričard (Richard Middleton) 32, 38
Mikelis, Haris 37
Milojković, Milan 2, 8, 60, 66
Milošević, Predrag 24, 27
Milošević, Slađana 117, 126
Mladenović, Milan 118
Mozer, Kurt (Kurt Mosser) 13, 19

N
Nigas, Kit (Keith Negus) 19, 31, 38, 77, 84
Novak, Gabi 111, 126
Novaković, Lola 15, 100, 113, 126, 187, 190
Novković, Boris 150, 168, 170, 171, 176, 177, 200, 201

O
Obradović, Aleksandar 25, 27
Oružjem protivu otmičara 13

P
Partibrejkersi 53, 54, 58, 59, 118
Pecikoza, Fahrudin 168, 200
Pjaf, Edit (Édith Piaf) 15
Popović, Petar 31, 77, 120
Privšek, Jože 187
Prljavo Kazalište 117

R
Radovanović, Bojana 2, 3, 73, 103
Radović, Duško 16, 137
Ramadanovski, Džej 33, 34
Ramford, Kris (Chris Rumford) 181, 184, 185, 193
Riva 175, 189
Robić, Ivo 110

S
Sabo, Adriana 2, 3, 39, 52, 173
Savić, Massimo 65
Savić, Miroslav Miša 54

Savić, Snežana 18
Severina 66, 150, 168, 171, 176–178
Sevdaah baby 18
Simić, Borivoje 110
Slabinac, Krunislav Kićo 100, 113
Spaić, Maša 2, 8, 180, 193, 202
Srebrna krila 189
Stanić, Džimi 110
Stojiljković, Vlastimir Đuza 16, 101, 114
Stravinski, Igor (Igor Stravinsky) 78, 81, 121, 207

Š
Šarlo Akrobata 117
Šuvaković, Miodrag Miško 2, 87, 100–103, 143, 152, 159, 186, 194, 208
Šverko, Radojka 100, 113

T
Tajči 189
Taha, Rašid (Rashid Taha) 34, 35

V
Varešanović, Hajrudin Hari 150, 168, 171, 176, 177, 190, 200, 201
Valentić, Franjo 168, 200
Veletanlić, Bisera 16–18, 100, 113, 129, 138
Velikonja, Mitja 61, 63, 66
Vike, Peter 105
Vrdoljak, Dražen 32, 57, 116
Vukmanović, Leontina 145, 168, 200

Z
Zana 13
Zlatić, Slavko 23

Ž
Žižek, Slavoj 189
Žebeljan, Isidora 81, 121

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.067.26
316.723:78

МИКИЋ, Весна, 1967-2019

Lica srpske muzike. Popularna muzika : (posthumno izdanje) / Vesna Mikić ; urednice Biljana Leković ... [et al.] ; [prevod Ana Đorđević ... [et al.]]. - Beograd : Centar za istraživanje popularne muzike, 2020 (Beograd : Ton plus). - 201 str. ; 24 cm

Tiraž 300. - Str. 7-8: Predgovor / Urednice izdanja. - Beleška o autorki: str. [208-210]. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz pojedina poglavlja. - Summaries. - Registar.

ISBN 978-86-80540-02-3

a) Популарна музика b) Поткултура

COBISS.SR-ID 29214217